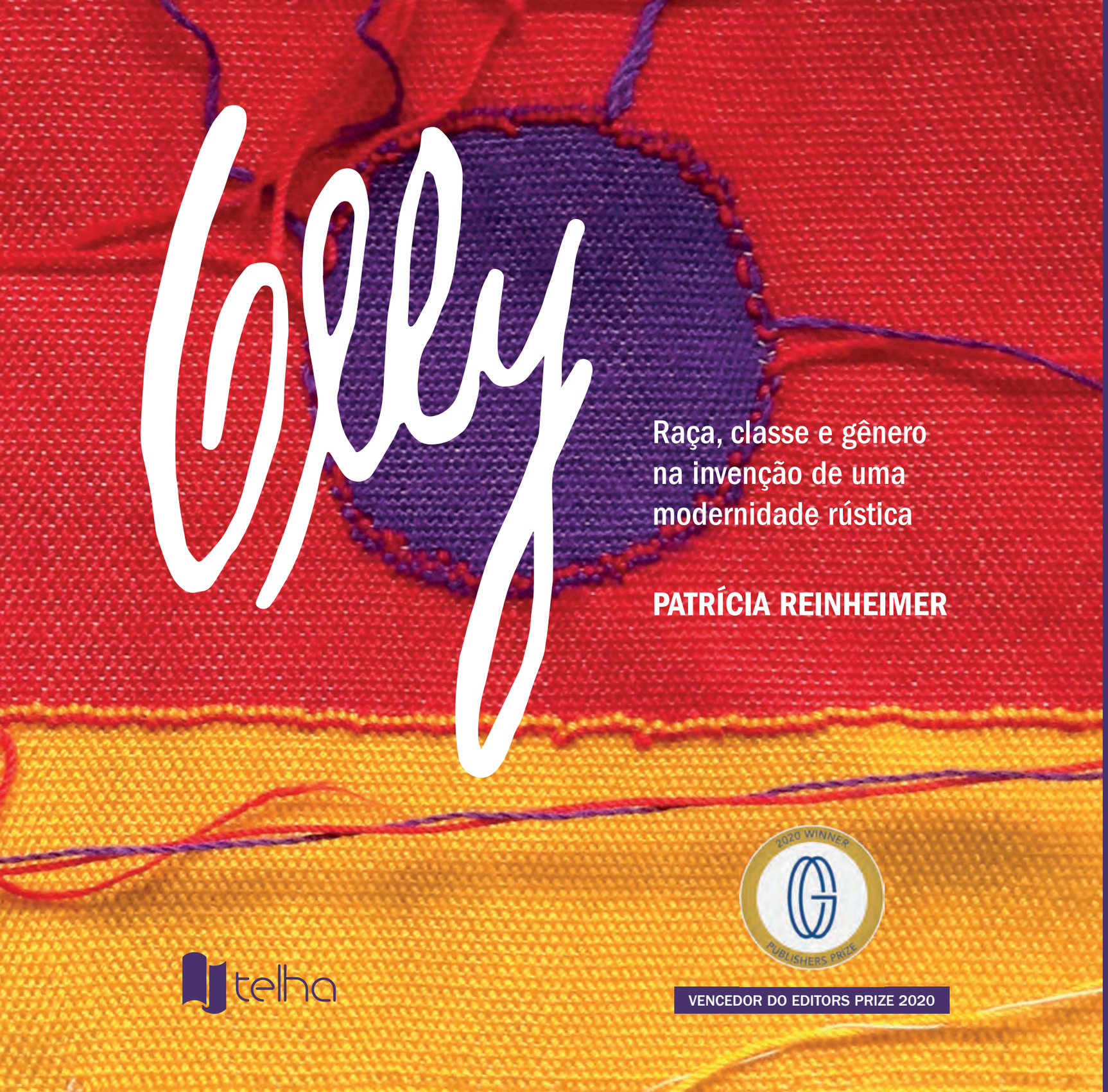


Além das muitas ressonâncias com meu próprio trabalho, apreciei em Olly a maneira como você consegue tecer (e a metáfora da tecelagem, claro, não é trivial em um livro onde os tecidos estão tão presentes) uma pluralidade de dimensões, ao revelar a multiplicidade de problemas contidos em uma vida individual graças ao emaranhado de história cultural, sociologia e antropologia. Consegues assim restituir, sem reducionismo, a heterogeneidade e mesmo, por vezes, o carácter contraditório destas diferentes dimensões de uma existência ao mesmo tempo que de um contexto histórico-geográfico, análogo nisso a esta misteriosa "modernidade rústica" da qual, finalmente, graças a você, entendi o significado: "uma ênfase na fauna e flora tropical e / ou brasileira, bem como a revisão do Romantismo para incluir nele não a ideia de uma identidade nacional brasileira, mas a ideia de uma modernidade da produção popular. O termo rústico apareceu neste período como uma alusão a essa mistura contraditória" (p. 331).

Por fim, admirei a riqueza e a diversidade dos autores nos quais você se apoia, e que foram ou ainda são para mim os pilares do meu pensamento: de Baudrillard a Becker e Bourdieu, de Clifford a Despret e Douglas, de Elias a Gell, de Goffman a Ingold, de Latour a Pollak e muitos mais. Estamos, definitivamente, em territórios intelectuais comuns, que cada uma de nós pesquisa à sua maneira.

NATHALIE HEINICH

Coby

VENCEDOR DO EDITORS PRIZE 2020

FAPERJ
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento
Científico e Tecnológico

CAPES

UFRRJ

PPGCS
PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM
Ciências Sociais
UFRRJ

CULTIS
Núcleo de pesquisa em
CULTURA, IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE

niem
núcleo
interdisciplinar
de estudos migratórios

TODAS AS
ARTES

comitê de pesquisa
sociologia da arte

CAVABA

Cally

Raça, classe e gênero na invenção de uma modernidade rústica

PATRÍCIA REINHEIMER

telha

VENCEDOR DO EDITORS PRIZE 2020

Todos os direitos desta edição reservados ao autor

Ficha Técnica

Publisher: Douglas Evangelista

Gerente editorial: Mariana Teixeira

Coordenador desta edição: Nathanael Araujo da Silva

Produtora editorial desta edição: Mariana Teixeira

Revisão: Natalle de Deus e Moura

Projeto gráfico: Alanna Oliva e Sophia Pinheiro

Diagramação: Rennan Andrade

Capa: Sophia Pinheiro

Fechamento de capa desta edição: Fernando Campos

Catalogação na publicação
Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

R371o

Reinheimer, Patricia

Olly: raça, classe e gênero na invenção de uma modernidade rústica / Patricia Reinheimer. – Rio de Janeiro: Telha, 2023.

Versão da obra em inglês: Olly: race, class, and gender in the invention of a rustic modernity

416 p., fotos.; 25 X 25 cm

ISBN 978-65-5412-172-9

1. Grupos étnicos, raciais. 2. Pluralismo cultural. 3. Sociologia. 4. Antropologia. I. Reinheimer, Patricia. II. Título.

CDD 305.8

Índice para catálogo sistemático

I. Grupos étnicos, raciais

Em 2013, Erika Hasenberg lançou um livro infantil com as histórias que ela inventava. O título “Raconta ancora” (Conta de novo) foi uma homenagem às crianças da família. A primeira história que inventou para seu sobrinho, René Reinheimer, estava lá. Quando me entregou o exemplar em 2014, última vez que estivemos juntas, ela disse orgulhosa: “ele sempre me pedia para contar de novo”. O livro acabou sendo uma homenagem aos seus filhos e também a mim, que pedi tantas vezes para que ela contasse mais uma vez a história da família. Dedico este trabalho a ela (*in memoriam*).

Dedico também a meus pais, Ivone e René, herdeiros da *sensibilidade* artística e social de Olly e Werner.

E sobretudo, a Olly e Werner, cujo cuidado na guarda de si me permitiu reencontrá-los e recontá-los.

Quanto tempo cabe na biografia de uma pessoa?

Virginia Woolf, 2014a

AGRADECIMENTOS E NOTAS À EDIÇÃO BRASILEIRA

O material aqui apresentado é resultante da pesquisa **Olly e Werner Reinheimer: moda, arte e política. Do arquivo pessoal ao patrimônio nacional**, aprovada em dois editais: Universal, do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), e Jovem Cientista do Nosso Estado, da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), em 2013 e 2015, respectivamente. Agradeço a esses fomentos, sem os quais não teria sido possível organizar o acervo e realizar muito do que aqui apresento.

Ao longo do processo, muitas pessoas e instituições foram imprescindíveis. O início (e o fim) do projeto contou com a inestimável parceria de Maria Lúcia Bueno. Somando-se a ela, Luiza Macier, Michelle Kauffmann e Marcia Bibiani foram essenciais ao receberem com receptividade parte do acervo no Museu da Moda Brasileira — Casa da Marquesa de Santos. Da mesma forma, foi importante o parecer emitido por Maria do Carmo Rainho a submissão do acervo ao MoW-Brasil (Registro Memória do Mundo do Brasil) da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), contribuindo para minha compreensão dos processos de arquivamento.

Também é preciso mencionar o Museu Judaico de Berlim e o Hotel Pforzheim que abriram suas portas e me permitiram criar imagens de seus interiores, em 2014. Minha querida amiga Michaela Metz foi essencial para o estabelecimento de contato com essas instituições, assim como a viabilização das entrevistas que realizei na Alemanha com pessoas fundamentais para o presente trabalho.

Em minha instituição de ensino e pesquisa, a Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, agradeço especialmente aos colegas do meu Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) pela aprovação de licenças para afastamentos que foram fundamentais para a realização do trabalho de campo fora do Brasil e para a escrita do livro. Mesmo com todas as diferenças temáticas, disciplinares e pessoais, compartilhar a vida profissional com esses colegas e, principalmente, com as colegas da área de antropologia, torna o desgaste da vida acadêmica e as exigências de produtividade atuais um pouco menos pesadas.

A realização da pesquisa nos arquivos alemães seria inimaginável sem às historiadoras Ângela Heider e Monika Schmidt, bem como o historiador Luiz Edmundo Moraes, a quem sou grata pela intermediação. Igualmente agradeço à Fábio Koifmann, pelas buscas em seus arquivos de personagens e informações sobre personagens e informações que pudessem somar a minha investigação e, também, pela indicação do acervo, no formato digital, à Casa de Stephan Zweig.

Os núcleos de pesquisas "Todas as artes, todos os nomes", Núcleo Interdisciplinar de Estudos Migratórios (NIEM) e Núcleo de Pesquisa em Cultura, Identidade e Subjetividade (CULTIS) devo muitos agradecimentos. Igualmente aos Grupos de Trabalho de Sociologia e Antropologia da Arte, da Sociedade Brasileira de Sociologia (hoje transformado em Comitê de Pesquisa em Sociologia da Arte), Coleções, da Associação Brasileira de Antropologia (ABA) e da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), e ao grupo de discussão e pesquisa do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS/UFRJ). À Andrea Roca e Nuno Porto, pelo seminário organizado na Escola de Altos Estudos Brasileiros. Em todos esses espaços tive a possibilidade de apresentar partes do trabalho e ouvir sugestões e críticas que agregaram densidade e apontaram caminhos que enriqueceram o processo e, espero, o trabalho final. Devo a todos que desses eventos participaram sinceros agradecimentos.

Desejo expressar um agradecimento mais do que especial a Ana Paula Alves Ribeiro, que participou de corpo e alma em diversas etapas e de diversas formas do que aqui se apresenta; desde a contribuições mais profissionais ao ombro amigo nas horas de desespero. Por suas indicações preciosas, João Xavi, Luiz Guilherme Guerreiro e Rafael Mazza produziram imagens belíssimas que, um dia, certamente serão aproveitadas.

Também sou grata a Miriam de Oliveira Santos e Nathanael Araújo pelas leituras cuidadosas e sugestões preciosas para o texto final. Ilana Goldstein

contribuiu particularmente para o segundo capítulo, compartilhando suas impressões do material que eu dispunha e que cujas análises ainda não estavam sistematizadas sobre a ideia de "arte indígena" na atualidade. Ana Paula Simioni generosamente compartilhou algumas de suas publicações esgotadas sem as quais teria sido impossível meu acesso a materiais imprescindíveis para a construção do último capítulo do livro.

Não tenho palavras para expressar o quão importante foi Paola Terranova me ter me disponibilizado o acervo de Franco Terranova, emprestando livros e documentos antes mesmo do término da organização e sistematização do material.

Nedra Westwater não apenas me concedeu uma entrevista quanto me acolheu em sua casa, enviando-me ainda trechos onde narra encontros com Olly e Werner em livro de memórias ainda inédito que, espero, em breve possa ser publicado.

A Betty White e Stephen Strauss que de tudo que construímos ao longo desses anos, o mais emocionante foi descobri-los morando em Toronto, no exato período em que eu atendia a um congresso nessa cidade. O jantar em que pudemos compartilhar e trocar lembranças, bem como o conjunto de cartas enviadas por Olly e Werner ao longo de toda a década de 1970 que me foi entregue, foi, sem dúvida, um dos momentos mágicos da pesquisa.

Gustavo Silva Saldanha e Maria Cristina Volpi me indicaram as incríveis organizadoras do acervo: Juliana Taboada, Regina Verly, Carolina Morgado e Jessica Serbeto Baldez de Souza. A todas sou imensamente agradecida por terem ficado responsáveis por uma tarefa hercúlea que conduziram com extrema competência.

Muitas outras pessoas participaram da construção do livro de formas variadas e cujos limites dessas páginas não me permitem trazer como gostaria. Amigas e amigos que esperaram pacientemente, às vezes impacientemente, meu retorno a uma vida "normal". Comemorações perdidas, e desculpas que certamente pareceram esfarrapas em vista da importância dos eventos, quem sabe não poderão ser recompensadas a partir de agora.

Minha mãe, Ivone Vieira Calmon, devo o apoio sempre afetuoso, mas também financeiro. Sem ela, a maioria do que pude desenvolver não teria acontecido. Meu pai, René Renato Reinheimer, e irmãos, Renata, Felipe e Rodrigo Reinheimer, acompanharam interessados e compartilharam muitas memórias. Isso não é pouco.

Igualmente foram essenciais ao longo de todo esse processo, por razões diversas, e que não poderia deixar de nomear Alexandra Tsallis, Aline Campos Melo, Ana Cristina Maciel (e Marcelo), Angela Mega, Brigitte Brändle, Carlos Acselrad, Clementina Duarte, Daniel Bitter, Freddy Van Camp, Frederico Morais, Gerhard Brändle,

George Seligmann, Genevieve Boghici, Heiner Pflug, Heinz Seligmann, Helena Lewin, Hélion Póvoa Neto, Heloisa Helena Santos, Hetty Goldberg, Ira Seligmann, Jannyne França de Souza, Jerônimo Morais, Joana Bahia, João Dalla Rosa Júnior, Jonas Bergamin (Peninha), José Gabriel Correia, Juliana Carapeba, Liane Monteiro, Luiz Guilherme Vergara, Manfred Jöchle, Márcio Acselrad, Maria Aparecida Silva, Mela Pflug, Miriam Juvino, Monika Schmidt, Neila Tavares, Noemi Acselrad, Noni Ostrower, Pamela Silva, Raissa Xavier Pinto, Regina Schmecken, Ricardo Szpilman, Roney Cytrynowics, Rossela Terranova, Sabine Krussen, Sara Andrade, Stefan Rinke, Stephen Strauss, Thorsten Schmitz, Wagner Seixas Melo. E *in memorian* Edith Karla Waitzfelder, Erika Hasenberg, Giralda Seyferth, Hilda de Azevedo Soares e Sérgio Campos Melo.

Voltar ao fazer artístico foi uma das maneiras de reviver no corpo o passado. Mas também foi importante o compartilhar em sala de aula a leitura de teóricos que contribuíram para a análise dos meus materiais e das práticas artísticas. Portanto, deixo um agradecimento especial para os alunos e as alunas que com seus questionamentos, insights e críticas foram fonte inesgotável de inspiração e conhecimento.

Muitas coisas que estão aqui escrevi com o coração e não com os dedos. Nem por isso, com menos seriedade e investimento analítico. Espero que tenha conseguido equilibrar a objetividade acadêmica com a paixão pelo tema e pelos avós. E que além de conteúdo, tenha conseguido oferecer uma leitura prazerosa.

Publicado graças ao edital APQ3 da Faperj (2020), esta é a segunda edição deste livro, embora seja sua versão original, em português. A primeira edição foi publicada pela editora Common Ground, em inglês, no ano de 2020. No ano seguinte, ele recebeu o prêmio C*ommon Ground Research Networks Book Prize* que "reconhece a autores e editores de séries de livros excepcionais que foram publicados no ano anterior pela Common Ground. (...) O objetivo do prêmio é incentivar e premiar a publicação de trabalhos acadêmicos que tenham um impacto social representado tanto por seus métodos inovadores de originalidade temática"[1]. Na versão em português, as imagens se tornaram um capítulo e ganharam maior protagonismo, retomando o projeto gráfico de Sophia Pinheiro e da equipe da Editora Telha. Retirei notas acrescentadas para esclarecer alguns contextos ou personagens menos óbvios para o público não brasileiro. Ampliada e revista, Nathanael Araujo articulou o acréscimo de comentários

1 Disponível em: <https://cgnetworks.org/books/publishers-prize>.

críticos redigidos por Clecius Campos Corrêa, Ilana Selzer Goldstein, Luena Pereira Nunes, Maria Lúcia Bueno e Nathalie Heinich, além de uma apresentação escrita por Luiz Fernando Dias Duarte. Graças a eles devo a inserção de Olly no contexto de modernização da imprensa escrita na década de 1960 e a vinculação das trajetórias dela e de Werner aos dias atuais, costurando alguns dos temas aos seus contextos contemporâneos, que também incluem debates suscitados pelos temas da raça e do gênero no campo das Ciências Sociais. É um privilégio ter vocês nesse projeto.

SUMÁRIO

Apresentação (Luiz Fernando Dias Duarte) 17
Sobre meias, meados e bordados 19
1 Entrando no universo de Olly e Werner 59
2 Da Alemanha sombria ao Brasil tropical 107
3 Que histórias contam as imagens? 157
4 Pare, olhe e escute 199
5 A produção têxtil e o feminino em meados do século XX 251
6 E no fim o começo 317
7 Posfácios 345
7.1 Arte, moda e modernização nas páginas dos jornais
Clecius Campos Corrêa e Maria Lúcia Bueno 346
7.2 Grafismos, tramas e tecidos: construções identitárias nas artes "aplicadas"
Ilana Seltzer Goldstein 355
7.3 Da modernidade ao contra-colonial and back –
ou quem está autorizado a autorizar?
Luena Nascimento Nunes Pereira 367
7.4 Paris, 25 de dezembro de 2021
Nathalie Heinich 376
7.5 Pensando o ontem à luz de hoje
Patricia Reinheimer 380
8 Cronologia profissional de Olly 391
9 Referências 401

APRESENTAÇÃO

Luiz Fernando Dias Duarte

Uma artista consagrada em seu tempo, um casal de refugiados europeus, o cenário político e artístico brasileiro entre os anos 1930 e 1980 — mais uma antropóloga comprometida em entender os caminhos da modernidade. A esta se deve o desvelamento minucioso de uma trajetória humana altamente reveladora de suas circunstâncias: as de sua origem, de seu tempo, de seus projetos. A Olly do título é sua avó, o fio principal da meada perseguida com perseverança e autodomínio. A antropologia, que se iniciou no trato das sociedades mais "exóticas", hoje se aplica aos mais próximos materiais; usando, porém, da mesma técnica do "estranhamento" em relação ao mundo. O olhar reverente da autora não lhe tolda a consciência imperturbável, que vai situando cada passo dos "nativos" à luz dos melhores recursos da ciência social contemporânea.

Olly Reinheimer, nascida Olga Blank, foi uma artista versátil, experimentalista, companheira do modernismo tardio da arte brasileira, feminista ao seu modo. Assim surge, das análises precisas de Patricia, um personagem revelador. A produção multiforme e a fama usufruída por Olly até o final do século passado reemergem com nitidez à luz de um painel impressionante da vida artística brasileira ao longo de cinco décadas cruciais para a nossa modernidade. Sempre na companhia de seu lúcido e militante marido, formou esse "casal de imigrantes judeus alemães que chegaram ao Brasil em meados da década de 1930", como o descreve a autora, e participou dos meandros públicos da "criatividade" em ebulição àquela época.

A análise de Patricia deslinda os múltiplos nós da identidade e da trajetória dessa artista, usando ao mesmo tempo as nuances sutis de sua "memória de infância e adolescência", a sua provada compreensão antropológica do mundo da arte, a sua pertinácia na investigação empírica, e a sua maestria no uso dos instrumentos das ciências sociais.

Aqui se encontram, ao mesmo tempo, uma antropologia das trajetórias (e da memória), uma antropologia das coisas (e das transmissões), uma sociologia da arte (em todas suas acepções). Mas sempre com o toque original da autora, que brilha — como um exemplo entre muitos — em sua análise da relação do "colecionismo" de arte com o "estilo de decoração dos espaços domésticos" das camadas médias em ascensão naqueles anos de grande transformação.

Patricia Reinheimer já publicou textos notáveis sobre distintos aspectos da história do campo artístico nacional, desde sua tese de doutorado defendida no Museu Nacional. A contribuição deste novo livro, que já conta com uma premiada versão publicada em inglês, adensa com grande vigor a compreensão das articulações do campo artístico (e político) a partir dos meandros de uma trajetória de vida. Este é, sem dúvida, um de seus maiores trunfos: fazer perceber como se entretecem as decisões, sucessos, reviravoltas, de uma vida pessoal com as circunstâncias sociais e culturais em que se desenvolvem. Não de modo determinista, mas certamente de modo articulado, entranhado. A produção concreta e a atmosfera moral de Olly servem, assim, como um prisma cristalino porque vazam as luzes de seu tempo. Conhecer as nuances das refrações individuais esclarece com brilho redobrado os matizes dos raios envolventes, gerais. E vice-versa.

A distinção entre sociologia e antropologia não é um fato concreto; é uma propriedade situacional, de ênfase, tom, modalidade. Há uma contribuição mais sociológica no trabalho de Patricia, ao revelar as condições que, na sociedade, balizam e sofrem a influência do personagem acompanhado. Há uma contribuição mais antropológica na disposição em transportar a vida moral, o diapasão ou a atmosfera em que tudo aquilo se banha, conformando o verdadeiro sentido percebido pelos "nativos" e retraduzido no corpo da análise. Transforma-se, assim, a obra em um crisol de compreensão de nossas próprias invenções pessoais.

SOBRE MEIAS, MEADOS E BORDADOS

"Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear. Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte".

Assim começa "A moça tecelã", conto de Marina Colasanti (2004). A história fala de uma mulher que tecia tudo que precisava. Acabou tecendo também o tempo da solidão. Para superar, teceu um marido. Mas o rapaz, percebendo o poder do tear, quis palácios, roupas vistosas, cavalos brancos. Ela assim se viu tecendo, sem descanso, para satisfazer os caprichos dele. Mas, sem perceber, teceu também a tristeza, a falta da simplicidade, do bem-estar sozinha. Esperou a noite e, enquanto o marido dormia, sentou no tear, pegou a lançadeira e começou a destecer aos poucos tudo que construíra. É sobre histórias de tecelãs que a narrativa deste livro trata, mais especificadamente sobre uma tecelã emaranhada em outro universo de significados. Entretanto, enquanto Colasanti usa a metáfora da tecelagem para falar de uma liberdade feminina fora das convenções do casamento, a trajetória de Olly mostra que liberdade e subalternização não são necessariamente opostas e que a exibição extravagante do direito à ambiguidade é uma das formas através das quais grupos privilegiados tecem novas posições sociais.

Na década de 1960, começou a despontar no Brasil um nome ligado à arte e à produção de tecidos, roupas e objetos decorativos. Olly Reinheimer misturava à tecelagem diversas outras técnicas, como a costura, a pintura, o bordado e a gravura. Para além do vestuário, ela também tecia fibras de cascas de árvores, legumes e mesmo velhos chapéus de palha quando produzia papel artesanal. Sua *produção têxtil* circulou, principalmente, no Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Curitiba (e alguns países da América Latina), apresentada em Museus e Galerias de Arte Moderna. Até o final da década de 1970, as coisas produzidas por essa artista foram associadas implícita ou explicitamente, cada vez mais, à modernidade, à natureza tropical, à sensualidade feminina e à brasilidade.

Embora seu trabalho tenha tido destaque, ela deslizou rapidamente para o esquecimento após sua morte e, portanto, pouco se conhece sobre ela hoje. Deste modo, apresentar sua trajetória é tão importante quanto analisar o contexto social no qual esteve envolvida. Por isso, recupero o percurso de sua vida social antes de seu ingresso no campo artístico e esboço também dois caminhos de interpretação do contexto e de sua trajetória profissional: o papel do colecionismo na constituição de um estilo de decoração dos espaços domésticos, estruturante de uma subjetividade de camada média branca intelectualizada nas décadas de 1960 e 1970 no Brasil, e uma leitura feminista sobre o papel da produção *têxtil* e das artes decorativas no processo de institucionalização do design no Brasil.

Para realizar a análise, aproveito a definição de *produção têxtil* formulada pela museóloga Teresa Cristina Toledo de Paula (2006). Essa produção não se refere a toda e qualquer coisa produzida total ou parcialmente em tecido ou fibras, mas restringe-se aos objetos cuja base de sustentação seja um produto flexível resultante do entrelaçamento de fios. Essa definição é mais ampla do que tecidos, podendo incorporar outros objetos como tecelagens feitas de palha, por exemplo, mas restrita o suficiente para não conter coisas feitas predominantemente de outros materiais, como plumas ou madeira.

O início dessa investigação está relacionado à *casa* em que Olly viveu grande parte de sua vida, com seu marido. Tendo sido fotografada em revistas de decoração e mencionada por diversos entrevistados — abrigando o acervo aqui usado para a investigação e produzindo variadas reações entre os parentes das gerações seguintes —, foi possível acompanhar algumas transformações desse espaço doméstico que contribuíram para perceber a conquista, ao longo do tempo, de um reconhecimento profissional que se espelhava dentro de casa, mas para o qual

a organização desse espaço doméstico também contribuiu para construir. O lar do casal Olly e Werner Reinheimer permitiu observar perspectivas sobre relações de gênero complementares àquelas aparentes no espaço público, mas também a valorização do colecionismo privado como tecnologia social de construção de subjetividades e de uma identidade de classe média branca, a partir de conjuntos de objetos particulares produzidos por grupos étnicos específicos. Essas coisas foram usadas como referência na produção têxtil de Olly.

Esse livro é resultado do projeto de pesquisa e organização do acervo de documentos desse casal de imigrantes judeus alemães que chegaram ao Brasil em meados da década de 1930 (fig. 1 e 2). Trata-se de duas histórias que só se cruzaram depois que ambos atravessaram o Atlântico. São duas pessoas com trajetórias distintas, mas com uma vida conjugal de 47 anos.

Não há a pretensão de tratar de ambos. Se a militância política de esquerda de Werner[1] pode parecer, para alguns cientistas sociais, como mais relevante, foi a contribuição de Olly para a arte, o design e a moda no Brasil que teve maiores implicações para a dimensão da vida social. Sua vida pública permitiu acompanhar seus movimentos e garantir uma quantidade significativamente superior de informações sobre ela, constituindo, assim, o eixo escolhido para análise do acervo organizado.

Ainda assim, estou falando de duas pessoas em um relacionamento de quase cinquenta anos e que, portanto, se constituíram mutuamente na medida em que envelheceram juntas e continuamente participaram no *vir-a-ser* uma da outra. Essa dimensão de constituição mútua e processual do mundo, a qual se refere Ingold (2011), tem intensidades distintas dependendo da forma, temporalidade e da pujança do relacionamento. O casamento de Olly e Werner, como qualquer outro, teve dificuldades, mas foi também um relacionamento de parceria com influências mútuas em suas concepções de mundo e ações. Por isso, tomar conhecimento, mesmo que superficialmente, da trajetória e de algumas ações de Werner ajuda a compreender alguns interesses de Olly.

As leituras e discussões sobre política, imperialismo e colonialismo que Werner empreendia dão base para a compreensão que faço sobre os trabalhos da artista. Ambos explicitaram uma relação próxima entre política e arte, an-

1 Como existe mais de um Werner na família, reservo ao Werner Reinheimer o uso exclusivo do primeiro nome. Quando me referir ao outro usarei sempre acompanhado do sobrenome Hasenberg. Ver quadro de parentesco fig. 5.

tropologia e arte, arte e moda. Mas meu interesse primário foi o de compreender e analisar a artista, mobilizando a trajetória e os interesses de Werner em momentos necessários.

Ela nasceu no alvorecer do século XX, filha de mãe solteira, e construiu sua autonomia financeira e social em um país estrangeiro que se tornou seu. Ainda que tenha alcançado reconhecimento social tanto por seu trabalho, como por sua personalidade, após sua morte, seu nome e produção foram paulatinamente esquecidos. Escrever essa história é lançar luz sobre mais uma mulher que ficou obscurecida, minimizando a dificuldade em encontrar subsídios para ampliar o conhecimento sobre a profissionalização de mulheres artistas. Ofereço aqui dados sobre sua vida e obra. Procuro assim construir mais um elo na corrente que fortalece o reconhecimento de trajetórias de mulheres artistas ou de uma história das mulheres no campo das artes.

A luta social e política feminista não se trava apenas no tempo presente da atuação. Trata-se também de permanecer como símbolo de mulheres que ajudaram no passado a construir o presente, exemplo para novas gerações. Portanto, a própria questão de gênero precisa ser pensada no tempo e no espaço em relação à invisibilidade e ao reconhecimento, dimensões importantes dessa luta.

Uma das vantagens de trabalhar com uma artista em torno da qual não se construiu uma fortuna crítica de forma estável e crescente ao longo do tempo é a maior liberdade na escolha da perspectiva e, através dela, analisar sua trajetória e sua produção. Assim, ao invés de investir na tentativa de inscrevê-la em uma história da arte, a intenção é usar sua trajetória para compreender alguns processos de constituição de valores que conformaram os primórdios de um campo cultural, que coincidiu também com o início da institucionalização do design e da discussão sobre moda no Brasil.

Autores/artistas consagrados têm em torno de si uma imagem socialmente construída por aqueles que os comentam. Dependendo dos pesos e posições específicas dos comentadores, seus comentários condicionam os sentidos das obras e as apropriações que elas sofrem ao longo do tempo. Essas apropriações criam representações, em geral póstumas, que se tornam reconhecidas dentro do campo, mesmo que nem sempre sejam coadunáveis às proposições originais dos atores sociais às quais são relacionadas. Utilizar uma personagem marginal ao “campo artístico” (BOURDIEU, 1968) consagrado e ainda relativamente desconhecida no incipiente “mundo da moda” (SOUSA, 2012) me ofere-

ce uma liberdade de escolha quanto ao modo de aproximação. Essa autonomia é, ao mesmo tempo, a face oposta da segurança do apoio em interpretações reconhecidas por pesquisadores respeitados.

Por oposição a uma história da arte, cuja ênfase recai sobre os objetos, priorizei apresentar os processos históricos que constituíram certo emaranhado social que tornou possível perceber as coisas sob um novo olhar, produzindo classificações renovadas que, por sua vez, construíam novas narrativas, categorias sociais e coisas. Olly e Werner fizeram parte desse emaranhado e foram por ele tecidos, assim como ajudaram a tecê-lo. Isto significa assumir certo "filistinismo metodológico" (GELL, 2005), isto é, assumir uma atitude de indiferença em relação ao valor estético das obras de arte. O trabalho de Olly é então observado como uma propriedade emergente das relações entre os diversos elementos dos sistemas sociais nos quais circulou. Isso não é o mesmo que dizer que não tenho admiração por sua produção, mas que tento não usar meu sentimento pessoal para criticar ou subscrever os julgamentos de valor feitos por seus pares.

Trata-se de não tomar as coisas de forma essencializada ou como resultado de alguma *Weltanschaung*, espírito do tempo, mas de tentar compreender as condições de possibilidade para o surgimento de determinados valores a partir de um conjunto de pessoas e coisas que compuseram nós numa malha social. Essa malha era o meio no qual se davam as condições de possibilidade para que a trajetória desse casal e o trabalho de Olly acontecessem. É o que o antropólogo Tim Ingold chamou de "fluxos do meio": o mundo em movimento e devir, sempre incompleto e em contínua construção, tecido a partir das linhas vitais de seus componentes humanos e não humanos que costuram seus caminhos no emaranhado das relações nas quais estão enredados (INGOLD, 2011).

Como foi que Olly e Werner *aconteceram*, que caminhos trilharam, que marcas deixaram? Parte do que foi usado para produzir essa interpretação se deve à minha memória de infância e adolescência como neta desse casal e "herdeira" de algumas de suas sensibilidades artísticas, posturas políticas e coisas. Não se trata, portanto, de fazer certo tipo de ciência objetiva, já que a desfamiliarização, em alguma medida, seria impossível. Ao contrário, compreender como eram aquelas pessoas foi, em parte, relembrar as experiências vividas com o barro, a tinta, a cola, o papel, o tecido, o lápis e a tesoura. Não se tratou estritamente de inventar uma interpretação, mas de levar em conta as relações íntimas com as ferramentas, os materiais e as referências usadas por Olly, Werner e algumas das

diversas pessoas que cruzaram seu caminho para compreender como eles se moveram ao longo do tempo, o que criaram e de que forma impactaram seu mundo.

Os antropólogos Luiz Fernando Dias Duarte e Edilaine Gomes discutem o trabalho com suas próprias famílias, usando o argumento de Marilyn Strathern, para defender como critério fundamental da pesquisa antropológica a busca do conhecimento do sentido das experiências originais na sua diferença com o sentido que "nós" mesmos damos a elas (2008, p. 27). Conhecer Olly e Werner em seu contexto não é o mesmo que falar de meus avós, ainda que ter convivido com eles a partir desse papel social tenha me oferecido um lugar privilegiado de onde observá-los.

Desenhando em cima da mesa do ateliê, ajudando a coletar terra para fazer tinta, catar sementes ou produzir os novelos de linha e lã para as tecelagens de Olly, fui uma testemunha ativa de sua energia e improvisação criativa (INGOLD, 2007). Incapaz de sentar-se para ver televisão ou conversar sem uma cesta de linhas e agulhas e um tecido nas mãos, parecia que a prática era o que produzia energia e vigor naquela senhora de cabelos brancos e aspecto jovial. No apartamento em que os dois moraram nas últimas décadas de suas vidas, os tecidos coloridos secando espalhados por diversos cômodos às vezes cediam lugar aos fios que eram estendidos na roca ou usados no enorme tear. Outras ainda, essas cores vivas eram trocadas pelos tons neutros de tintas feitas de terras ou de papéis artesanais. Esses últimos ocupavam o espaço físico, antes dos tecidos e dos fios, com o som do liquidificador que substituía a música clássica da vitrola, escolhida quase sempre por Werner. Qualquer que fosse a atividade, era uma constância o vai e vem do corpo redondo de Olly entre os cômodos do apartamento.

Como superar o luto da perda desses avós? Segundo a filósofa e antropóloga Vinciane Despret (2011), somos praticamente a única cultura que pensa que "quando os mortos estão mortos, eles estão mortos", produzindo um deslizamento de sentido entre a primeira e a segunda parte da frase. No entanto, os mortos resistem ativamente ao esquecimento.

Para realizar esse projeto com uma equipe multilocalizada, abri uma conta em um sistema de armazenamento de dados na nuvem, com um e-mail em nome de Olly Reinheimer. Para adquirir mais espaço, enviei convites para minha agenda de contatos e recebi de volta uma única resposta:

— "Quem sois?"

Expliquei do que se tratava. A resposta tinha vindo de alguém que conheceu a artista na década de 1980. Quando o encontrei, ele brincou: "Achei que

finalmente tinha sido inventado o iGod, para nos comunicarmos com o além". Essa anedota fala do poder das coisas em transformar realidades, confundir tempos e embaralhar espaços.

Olly e Werner ficaram nos inúmeros objetos distribuídos pela sua casa e pelo mundo. Do apartamento, no Rio de Janeiro, por exemplo, todos que lá tinham estado perguntaram pela floresta que eles tinham cultivado na sala. Os dois inventaram assim sua volta. Gritaram de dentro das gavetas, das frestas dos tacos e das páginas dos livros. Quebraram móveis e invocaram fantasmas. E foi em resposta a essa reivindicação que apresento esse trabalho.

O estímulo em concretizar esse projeto de investigação e reconstituição das trajetórias destes dois personagens se deve em grande parte a essas coisas e seus efeitos sobre mim e as outras pessoas (que passaram pela vida dos protagonistas dessa história ou que tiveram contato, de alguma forma, com seu legado). Após a morte de Olly, o ateliê da artista, no apartamento do casal em Ipanema, foi mantido quase inalterado, ainda que Werner, que ali continuou residindo, tenha se desfeito de muitas das obras de arte[2] e coleções que ela acumulou. Após a morte de Werner, o filho e os netos mantiveram a mesma conduta em relação à casa e às coisas que contavam a história do casal.

Os dois morreram nesse apartamento. A última vez que abracei Olly, seu corpo, ainda quente, estava deitado no quarto onde escrevi partes deste livro. Parafraseando Duarte e Gomes (2008, p. 182), o apartamento "velou seu corpo". Essa morada foi ao mesmo tempo lugar de criação artística e morte, duas forças opostas em termos temporais, começo e fim, mas similares em sua relação com a sacralidade. A moradia do casal aparece assim como um templo familiar no qual os objetos são relíquias (HEINICH, 2009) que não deveriam ser profanadas. Templo de criação e de finitude, o apartamento era uma entidade, signo e significado.

---

2 A compreensão de arte aqui adotada deriva dos escritos de Pierre Bourdieu, para quem "o produtor do *valor da obra de arte* não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra" (BOURDIEU, 1996:259).

No aniversário de centenário do casal, três gerações descendentes se encontraram ali e comentaram o que tinha mudado em termos de estrutura e de objetos[3], assim como contaram as relações que mantinham com essas coisas, histórias do passado e vontades do presente. O poder de evocação dos objetos, sua insistência na ocupação do espaço e rememoração de tempos e afetos foi o que levou a essa investigação.

Se assumirmos a indistinção entre objetos e pessoas proposta pela socióloga Nathalie Heinich (2009) e pensarmos a noção de pessoa como uma função e não uma essência, os objetos e seus corpos cumprem a função "pessoa" através da capacidade de suscitar a presença daqueles que um dia os possuíram. "Corpos", então, refere-se tanto aos objetos como às pessoas que são rememoradas.

Que tempos estão inscritos nesses corpos? Que corpos são esses inscritos no presente? Que circunstâncias fizeram com que chegassem ali? Que relações mediavam essas circunstâncias? Da Alemanha ao Brasil, do Brasil ao Peru, à Itália, à Grécia, à Espanha, aos EUA e de volta à Alemanha e ao Brasil, tantos percursos podiam ser contados. Proponho aqui uma "arqueologia das relíquias domésticas" (PERROT, 2011), tentando compreender através dos objetos a trajetória desses dois atores sociais, mas também através de suas trajetórias os sentidos desses objetos, lembrando que o trabalho arqueológico depende sempre dos vestígios preservados e sendo, portanto, marcado por pontos cegos.

A posse dessas coisas é uma afirmação de pertencimento, mas não ao evento e sim ao prestígio gerado pelo evento. Essa "narrativa de origem" suscitada pelas coisas é de fato uma genealogia, como sugeriu o sociólogo Thorstein Veblen, assim como qualquer coisa que evidencia que a riqueza está na família[4]

---

3 Ciente do debate sobre os sentidos de "objeto" e "coisa" (Ingold, 2010, Brown, 2001, Latour, 2000), uso aqui os dois termos no sentido a eles conferido por Ingold e Brown para o termo "coisa". Não tomo então a noção de objeto como algo a ser insuflado com agência a partir da intencionalidade de seu produtor, mas da vida social atravessando todas as coisas e podendo ser percebida seguindo as linhas ao longo das quais as teias sociais se constroem e as trajetórias, de pessoas e coisas, acontecem. O termo "objeto" é então usado como um sinônimo de "coisa", na tentativa de fugir à repetição cansativa na leitura do texto.

4 Uso a noção de família como definida por Duarte e Gomes, isto é, "um recorte numa rede de pertencimentos relacionais assim definidos a partir de determinado ego ou determinada unidade doméstica" (2008:161) que aqui é sempre Olly e/ou Werner.

há várias gerações. A função dos *heirlooms* (que significa ao mesmo tempo heranças e teares) é tecer, através de narrativas, um significado das relações de sangue às custas da história e da causalidade (STEWART, 1993).

As primeiras pessoas procuradas para entrevista exclamaram: "eu ainda tenho uma toalha que Olly fez para minha mãe. Nós a demos a meu filho e minha nora!", "aquela bananeira ainda existe?", "você ainda tem as peças pré-colombianas?". Se as histórias desses objetos remetem à trajetória do casal, suas trajetórias individuais estão conectadas a diversas coletividades, contextos históricos e sociais; falam de valores coletivos; morais e comportamentos. É dessas fronteiras entre memórias individuais e coletivas que tiramos o maior proveito, mas é aí também que precisamos estar atentos para compreender como nossas histórias são parte das histórias de outros.

A relação entre as memórias individuais e coletivas são variáveis de acordo com a escala do que é lembrado. As reconstruções de nossas memórias passam muitas vezes por linhas demarcadas e delineadas pelas lembranças de outros. Novas lembranças enriquecem o quadro anterior, sendo apropriadas como parte de nossas memórias originais. Passamos, então, a ter dificuldade em distinguir nossas lembranças de outras incorporadas através de relatos, imagens, documentos etc.

Os objetos através dos quais contamos histórias também são enriquecidos pelas interpretações de outras pessoas. Erika Hasenberg, irmã de Olly, contou que Clara, mãe de ambas, tinha uma caixa onde guardava suas memórias. Como ela, todos temos nossos "baús". Aos 86 anos, Erika transformou os seus em livro, *Os baús* (HASENBERG, 2012), com o qual contou sua trajetória de vida. Através dos objetos que aí guardamos recontamos histórias e nos reinventamos. Assim, essa pesquisa reconta e reinventa não somente Olly e Werner, mas todos aqueles que participaram desse processo de rememoração e invenção do casal e de si mesmos. Assim como me reinscreve no quadro de meus familiares e de meu campo de atuação profissional.

Mesmo as pessoas que têm informações precisas sobre datas e endereços e que, portanto, parecem confiáveis em termos da fidelidade de suas memórias recontam as histórias a partir de novas interpretações. Alguns entrevistados relembraram o passado a partir de diários mantidos ao longo dos anos. Por serem escritos no calor do momento, os diários são bastante confiáveis em termos de datas, locais e nomes de pessoas, ainda que a interpretação dos eventos seja sempre influenciada pelas vivências posteriores de seus autores.

O fato de ter feito uma primeira investigação acerca da trajetória de Olly, em 1998, e novamente voltar a ela, a partir de 2014, colocou algumas situações em que as histórias foram recontadas com versões modificadas, algumas vezes trazendo como parte da memória vivida do entrevistado algo que tinha sido acrescentado por mim no percurso da primeira pesquisa. Apresento aqui sempre a versão que pareceu mais fidedigna depois de cruzar dados. O acervo de documentos, vídeos e áudios é uma rica fonte e, a partir dele, outras versões certamente poderão ser concebidas.

Quanto mais pessoais as lembranças, mais instáveis elas são. Os arquivos são, nesse sentido, importantes fontes de produção e estabilização de discursos. O arquivo Olly e Werner Reinheimer foi inicialmente um *projeto*[5] de Olly. Em um manuscrito, ela fala explicitamente em "meu arquivo" como o local onde encontrar determinada informação. Esse arquivo pode ser interpretado como mais uma tentativa de legitimar seu trabalho artístico e dar visibilidade à sua imagem, imprimindo um sentido à sua trajetória e materializando seu investimento. Werner também acumulou algumas coisas, mas, apesar de estarem todos em uma caixa (cartas, imagens e documentos), não parecia haver o sentido de sistematização da memória implícito no termo arquivo, como no caso de sua esposa.

No entanto, se o ato da realização da obra não é suficiente para garantir a historicização e a potência do fazer/dizer artístico, tampouco o é o "gesto arquivístico". É necessário que esse gesto passe da dimensão privada para a pública. A organização desse acervo na forma de um arquivo público, objetivo do projeto do qual o livro é resultado, é um momento de rearranjo e controle das reminiscências, enquadrando-a em um lugar de memória (POLLAK, 1992; NORA, 1993).

É uma exigência do CONARQ — Conselho Nacional de Arquivos — sistematizar a trajetória dos organizadores do arquivo como forma de justificar a relevância do mesmo. É nesse jogo de seleção e organização dos restos do passado em um relato sistemático que fazem do arquivo um lugar de memória. Construir esse arquivo é também engendrar a história do casal, cristalizando-a, governando-a, controlando-a em um laboratório onde paradoxalmente a me-

5 Quando utilizo em itálico, a noção de projeto diz respeito ao processo de individualização cuja estabilidade e continuidade depende da eficácia simbólica e política dos atores sociais em estabelecer a definição de uma realidade convincente, coerente e gratificante (Velho, 2003). No caso aqui desenvolvido, esse projeto estava relacionado, entre outras coisas, ao processo de construção de uma identidade profissional, uma carreira.

mória se constrói. É nesse sentido que podemos pensar a memória como um espaço de disputas, onde símbolos são reificados e partes do passado são estrategicamente dispostas para elaborar uma síntese. Esse lugar de memória é uma forma de inserção das trajetórias individuais de Olly e Werner em uma trama maior. Nesse lugar cruzamos dados, visualizamos a memória através das imagens e das criações artísticas e fabricamos um abstrato, padronizando relações, mas também contribuímos para que não se perca no tempo, oferecendo subsídios para ser revista por outras pessoas a partir de novos enfoques.

Com relação à temporalidade, os depoimentos e a investigação documental desafiam contiguidades. Assim como as pessoas contam suas lembranças em um movimento pendular que vai ao passado e volta ao presente – a laranja italiana conheci através do menino que era nosso vizinho na Alemanha (década de 1930) (...) aliás consegui comprar semana passada (na Itália, 2014), ainda que não seja época dessa *laranja*[6] —, também a investigação em documentos transita entre espaços não contíguos. A organização dessas memórias em relatos sistemáticos é então um recorte e colagem das informações obtidas a partir de idas e vindas a diversos lugares e tempos e, nesse sentido, uma arbitrariedade que por vezes deixa de lado associações poéticas. Mas é esse movimento pendular que desafia os sentidos (e a física), que reinventa os significados de quem conta e do que é contado.

A memória é em parte articulada pelos indivíduos em função de seus pertencimentos e suas experiências de vida. Quando decidimos investigar o passado, colocamos em movimento pessoas e grupos com investimentos, interesses, gostos e desejos distintos. Na organização do arquivo do casal, suas trajetórias foram compostas das memórias de pessoas dispersas pelo mundo e com histórias bastante diferentes, ainda que todas tenham vínculos mais ou menos estreitos com experiências de migração e manifestações artísticas.

Essas pessoas conviveram com o casal 30, 40 e até 80 anos atrás, com todas as lacunas e reconstruções que isso acarreta. Ao longo dos ciclos de vida desses personagens aconteceram duas Grandes Guerras – ou, segundo Hobsbawm, 31 anos de conflito mundial, entre a declaração de guerra austríaca à Sérvia, a 28 de julho de 1914, e a rendição incondicional do Japão, a 14 de agosto de 1945 — e uma revolução socialista que destruíram grande parte da história dos ci-

6 Erika Hasenberg falando da Alemanha da década de 1930 e da Itália em 2014 (depoimento em vídeo). As palavras não foram exatamente essas, mas esse é o sentido de sua fala.

dadãos alemães — os arquivos alemães hoje são compostos em grande medida pelos documentos guardados pelos indivíduos — e transformaram profundamente a Rússia, ambos países de origem das famílias Blank e Reinheimer.

Olly é o pseudônimo de Olga Helene Blank e o nome que a tornou reconhecida no mundo artístico brasileiro nas décadas de 1960 e 1970. Falar de sua trajetória é falar também da transformação subjetiva implícita nessa mudança de nome. Sem abandonar seu passado, Olga inventou um futuro. A noção de "notoriedade retrospectiva" cunhada pela antropóloga Mariza Corrêa (2005) pode ajudar a compreender como um renome adquirido pode lançar novas luzes sobre o passado de um personagem e ofuscar outro. No caso aqui analisado, o reconhecimento da artista contribui para iluminar contrastes e semelhanças com as ações de outros personagens do campo cultural do período, indicando como algumas representações *aconteceram* por causa das trilhas seguidas por essas pessoas. Mas essa notoriedade também acabou por ofuscar a trajetória de seu marido que, no entanto, é essencial para compreendermos algumas escolhas da artista.

Werner acompanhou sua esposa, na invenção de si mesma, com importante papel. Acostumados como estamos a encontrar histórias nas quais as mulheres abrem mão de seus sonhos para acompanhar seus maridos, vemos aqui os dois caminharem lado a lado, um apoiando o outro, mas sendo Olly, na segunda metade do século XX, a principal protagonista de um enredo que ele provavelmente teria vivido de forma diferente, não fosse o sucesso profissional de sua esposa. Isso não o torna coadjuvante, mas aliado fundamental para a reconstrução mútua de suas subjetividades. A crítica ao apagamento das mulheres quando se fala da trajetória de personalidades masculinas torna premente mostrar o processo coletivo da vida social. Isso inclui também falar do universo social de Werner e sua importância para que Olly tenha *acontecido* da forma como o foi.

As trajetórias de Olga Helene Blank e Werner Siegfried Reinheimer começaram na Rússia e Alemanha, antes deles nascerem. Seus nascimentos e mortes acompanharam o breve século XX (HOBSBAWM, 2005) quase à perfeição, de 1914, quando foi declarada a Primeira Grande Guerra, a 1991, com a reunificação da Alemanha e a dissolução da União Soviética. A diferença quanto à quantidade e à qualidade de informações disponíveis acerca de cada um dos dois e de suas famílias se deve também ao interesse de Erika Hasenberg, irmã de Olly, na história familiar e sua capacidade de recontar com detalhes vívidos essa história em vídeo,

cartas e e-mails e aos depoimentos escritos pela artista ao longo de seu último ano de vida, quando estava fisicamente debilitada e impossibilitada de trabalhar.

De Werner Reinheimer, ao contrário, discrição era exigida. Sua ativa participação política nas duas primeiras décadas de sua vida em uma Alemanha que se encaminhava para um sistema nazista, o obrigou a se refugiar em um país que, na época que ele chegou, vivia sob uma ditadura que durou até 1945 e, depois de um breve interregno, ingressou em outra, que o acompanhou quase até a morte. Seu posicionamento político à esquerda, assim como sua nacionalidade e sua identidade étnica exigiu reserva. Werner também não nos legou nenhum testemunho de si, a não ser as cartas trocadas com amigos depois da redemocratização do Brasil e a queda do muro de Berlim, ou seja, escritas nos últimos anos de sua vida, após a morte de sua esposa. Também não foi encontrado nenhum membro de sua família que pudesse esclarecer sobre o passado. O que temos desse ramo familiar é então um conhecimento baseado nos documentos, algumas suposições, testemunhos do filho, de alguns poucos amigos e nos depoimentos dados ao historiador Gerhard Brändle, que deram origem a livros e uma exposição sobre o grupo político do qual Werner fez parte.

Ele deixou, entretanto, algo que se aproxima dos depoimentos escritos legados por Olly: além de alguns poucos artigos que escreveu sobre sua chegada ao Brasil e sobre contextos específicos, Werner sublinhou diversas passagens em um livro sobre os judeus de sua cidade (BRÄNDLE, 1985). Ali sua família é mencionada. As informações marcadas foram como um caminho através do qual segui a história que ele, literalmente, sublinhou.

Talvez a maior tristeza da pesquisa foi chegar à cidade onde ele nascera e saber que a família de uma amiga de militância política da década de 1930 (fig. 3 e 4) a proibira de conversar comigo, apesar de sua disponibilidade e lucidez para tal. Assim, fui impedida de ter acesso à única pessoa capaz de falar sobre a formação e juventude de Werner e sua história pessoal certamente contada nas diversas viagens que fez à Alemanha, nas décadas de 1960 a 1980.

Diferentes interpretações são possíveis para essa postura da filha e da neta de sua amiga, já que não tive nenhuma explicação plausível. Como se pode perceber a partir do acervo, Klara e seu falecido marido, Karl Schroth se comunicaram com Werner até 1992, ano da morte deste. Tratava-se de uma relação intensa mantida ao longo de 60 anos. A neta do casal Schroth questionou o fato de eu ter entrado em contato com a família através do historiador local que

recuperou a história do grupo político do qual participaram nossos avós. Seu incômodo me levou a imaginar que talvez alguma interpretação ou ação feita pelo historiador tenha desgostado os membros da família Schroth. Mas isso é uma suposição apenas.

Outros autores já chamaram atenção para o papel das mulheres na sistematização das trajetórias familiares (DUARTE; GOMES, 2008). Até aqui mostrei como foram as mulheres em todas as famílias que tomaram a dianteira quanto à sistematização, controle e divulgação das memórias familiares. Ao longo do livro, aparecerão os nomes de incríveis mulheres que ajudaram a enriquecer essa pesquisa: Erika e Monica Hasenberg, Noni Ostrower, Edith e Monica Weitzfelder, Paola Terranova e mesmo aquelas que controlaram e impediram o acesso às histórias familiares, como a filha e a neta dos Schroth.

Talvez parte do desequilíbrio de informações em relação ao casal Reinheimer tenha relação com a presença de tantas mulheres no ramo familiar vinculado à Olly, em oposição à ausência do lado de Werner. A memória de Erika é fundada em um constante armazenamento e sistematização de informações que vão desde imagens e cartas trocadas por seus ancestrais, passando por diários escritos e mantidos ao longo da vida, até investigações familiares na intenção de passar essa história à sua filha.

Na semana que passamos juntas em 2014, Erika contou que fez com sua mãe o que eu estava fazendo com ela, motivada pelo interesse de sua filha. Ciente de seu papel de guardiã, declarou ser "a última memória histórica da família e a única que se interessa disso (sic)"[7]. Isso, em parte, foi resultado do aprendizado acumulado com os movimentos feministas sobre a importância da construção de si como forma de dar um outro lugar às mulheres, contexto distinto daquele no qual escrevia Virgínia Woolf (2004). Nessa história, recontada no início do século XXI, a desproporção de informações está a favor de Olly.

---

7 E-mail de Erika Hasenberg a Patricia Reinheimer, em 1998 (CO-104). Nesse período, seu irmão Egon ainda estava vivo e alguns outros parentes dispersos pelo mundo também. Em 2014, quando cheguei à Massa Marítima, na Toscana, onde vivia, seu irmão havia falecido três dias antes. Provavelmente, ainda que triste, essa talvez tenha sido uma forma de recordar coisas que os dois tinham em comum.
Quanto à gramática, Erika falava muito bem o português, mas frequentemente italianizava algumas coisas. Quase não tinha sotaque e se tivesse que ser confundida em termos de nacionalidade, o seria com italiana. Nunca a ouvi falar alemão, dizia que não era alemã. Tinha nacionalidade brasileira, ainda que seu passaporte estivesse vencido há muitos anos.

A opção por tratar o casal Olly e Werner como uma unidade heurística, ainda que com material muito distinto acerca de cada um, refere-se ao fato de acreditar que além de terem passado dois terços de suas vidas juntos, a origem social, étnica e nacional dos dois era similar, assim como a experiência de fuga e de refúgio, o que faz com que aspectos da vida de um ajudem a compreender dimensões da vida do outro. Além disso, acredito que a militância e ideologia política de Werner tenham contribuído na escolha de alguns temas no trabalho de Olly, o que talvez tenha facilitado sua inserção em um grupo de intelectuais de esquerda que estava definindo uma nova ordem de representações e hierarquias artísticas no período em que ela se dedicou à arte.

Alguns atores sociais que participaram da teia de relações dos dois eram mais próximos de Werner, mas certamente impactaram também no trabalho de Olly. Muitos livros do acervo do casal indicam caminhos de interpretação para a atuação da artista. Alguns deles certamente eram dele. Assim, ainda que essa análise se debruce majoritariamente sobre a produção artística de Olly e sua contribuição para a compreensão da formação de novos campos profissionais no Brasil, Werner está sempre presente nas entrelinhas.

A relevância do casal está no fato de suas trajetórias terem acompanhado intensos climas políticos desde a Primeira Grande Guerra até a reunificação da Alemanha. Entre um e outro evento, Olga e/ou Werner se envolveram com grupos de militância política contra o antissemitismo alemão; chegaram ao Brasil durante um período de ditadura no qual a elite administrativa do Estado era simpatizante do nazismo; aproximaram-se de políticos socialistas e comunistas; testemunharam os impactos da Segunda Guerra; ingressaram no campo artístico e contribuíram para a construção e legitimação de um campo cultural no qual o meio e a mensagem eram a produção popular e indígena brasileira, viveram a ditadura civil-militar; testemunharam a volta da democracia; a dissolução da União Soviética e a reunificação da Alemanha.

Eles viram o alvorecer e o apagar desse século marcado pelo impacto da Revolução Russa que naturalizou a ideia de um mundo definido "pela oposição entre "capitalismo" e "socialismo" como alternativas mutuamente excludentes, uma identificada com economias organizadas com base no modelo da URSS, a outra com todo o restante" (HOBSBAWM, 2005, p. 14). Contribuíram para legitimar a ideia de um país formado pela diversidade étnica e cultural, interpretado, por um lado, como reforço da ideologia da miscigenação como constitutiva da identidade brasileira, por outro, como forma de reconhecimen-

to da contribuição dos diversos grupos subalternizados na formação de um Estado Nacional brasileiro pluriétnico. Testemunharam, também, o início do movimento feminista no Brasil. Muitos dos eventos que aconteceram nesse século estão indicados nos documentos do acervo do casal.

Selecionei e estabeleci relações entre os documentos e os depoimentos daqueles que conheceram os dois, procurando me manter nos limites factuais. Procurei verificar as afirmações e autenticar os fatos. Quando isso não foi possível, procurei esclarecer no texto se tratar de inferência ou suposição. Tratou-se de um ofício intelectual (WRIGHT MILLS, 2009): Separar, classificar, descobrir conexões, digitalizar, fotografar, mapear os documentos, contatar as pessoas, insistir para entrevistá-las (nem sempre com êxito), foram algumas das atividades que esse ofício exigiu e, por causa delas junto com minha memória do passado, foi possível construir as interpretações que aqui apresento.

Quando os objetos são patrimônio privado e parte de ilusões situacionais (LOPES, 2017) eles existem dentro de um regime de grandeza dos afetos que os faz participar e os insere na trama cotidiana do tempo, relativizando o momento de criação frente aos novos significados constantemente incorporados. Esse relativo apagamento do momento inaugural pode ser visto através da analogia com o desgaste natural que a luz e as intempéries impõem às coisas expostas ao convívio. No preparo desse acervo para doação a uma instituição de preservação, as condições ideais de acondicionamento procuram manter as coisas intactas, congelando-as no tempo. No entanto, essa cristalização é também a inserção em um novo registro temporal, no qual os sentidos que ali se imprimem não são mais os do convívio singularizado, afetivo, da família e dos amigos, mas o da história e sua relação com outros eventos, patrimônios de uma ilusão coletiva (LOPES, 2017). Um exemplo disso, é o envio das imagens dos trabalhos de Olly para serem incorporados em uma pesquisa sobre arte e moda das décadas de 1960 e 1970, em realização pelo comitê do vestuário do ICOM — International Council of Museums, Conselho Internacional de Museus. É com histórias consagradas e já cristalizadas a partir de vieses específicos que seu trabalho vai sendo constituído como parte de uma "história da moda no Brasil".

A organização do acervo do casal está inserida em um processo amplo, em certa medida, inverso ao processo de construção do apartamento onde o casal habitou nas últimas décadas de vida como lugar de memória. A organização desse acervo foi como retirar da habitação a memória familiar e sistematizá-la de forma a que os documentos possam contar essa história em outros lugares

– físicos e simbólicos. Com isso, a moradia que antes era permeada pela presença física e simbólica de Olly e Werner, se esvaziou dos elementos nos quais essa memória se ancorava e foi preenchido com novos objetos, novas vivências e novas histórias a eles vinculados, ou não.

A mudança dos objetos acarretou também uma modificação na configuração afetiva do apartamento. O fato de que cada espaço da casa não estava mais *habitado* pelo casal Olly-Werner transformou-o em um imóvel, como outro qualquer, frequentado, também, por pesquisadoras, arquivistas e bibliotecárias (tem sido um projeto realizado quase estritamente por mulheres). A aura das cores, dos odores, das texturas, idiomas, sabores e lembranças foram aos poucos sendo concentradas em um dos quartos, onde fica o acervo, que passou a simbolizar as memórias de infância que antes estavam dispersas pela casa, testemunha do convívio familiar[8]. Ao mesmo tempo, as trocas de mensagens com as pessoas que participaram da vida dos dois apresentavam um passado por ser descortinado.

1.1. Souvenirs e coleções: a interioridade e a exterioridade narradas através das coisas

As interpretações que apresento estão vinculadas à produção nas áreas de sociologia da arte e antropologia das coisas, principalmente, a partir do espaço doméstico. Pensando uma sociologia da arte que procura perceber as transformações de valores sociais a partir das manifestações artísticas, busco investigar como o processo de construção de uma nova *sensibilidade* de classe média branca esteve estreitamente relacionada a uma renovada percepção sobre as produções de diversos grupos sociais e a institucionalização do design como campo de atuação profissional e ensino. A dimensão do consumo apareceu como importante forma de constituição de universos exteriores, que observados junto com pronunciamentos e escritos relacionados aos processos de divulgação, oferta e aquisição de coisas, deram acesso aos pressupostos que contribuíram para a construção de novas formas de percepção, categorias e atores sociais.

Um dos principais eixos desse trabalho foi certa sociologia dos valores (HEINICH, 2004) que pensa a estética como mais uma modalidade possível de qualificação das obras e/ou de seus autores. Nesse tipo de análises, moral, *sensibilidade*, racionalidade econômica ou o sentimento de justiça são, também,

8 No ano da primeira edição do livro, em inglês, 2020, o apartamento foi esvaziado e, quando a versão em português saiu, o imóvel já não pertencia à família

formas de julgamento que, no entanto, não têm a mesma pertinência em termos das qualidades propriamente artísticas de uma obra. Nesse sentido, o posicionamento de alguns atores presentes nessa pesquisa em relação ao debate figuração-abstração, por exemplo, é valorativo em relação a esses múltiplos registros e à tentativa de legitimação da avaliação estética como a única aceita em termos de produtores e produção artística. Há em alguma medida, a ausência de pronunciamentos sobre o significado das produções artísticas por parte dos próprios produtores[9].

Foi na arte abstrata que a ideia de autonomia artística, baseada em um discurso que não levava em conta a prática da percepção sensível aos fenômenos artísticos (cf. CAMPBELL, 2010), chegou ao seu auge. Essa forma de expressão tinha "o valor de uma demonstração prática" das propostas modernistas (SCHAPIRO, 1937). A aparente ausência de relação com a realidade empírica tornava ainda mais concebível a ideia de que o pensamento e os sentimentos estéticos fossem anteriores ao mundo representado. As qualidades estéticas dos artefatos artísticos passaram a ser medidas frente a novos critérios, expressivos de uma *sensibilidade* emergente que considerava o dom de forma laicizada, como a capacidade inata do criador de produzir coisas autênticas.

A modernidade artística instituída no Brasil após esse debate apresentou o registro estético como sendo aquele que instituía o novo, o rompimento como norma. A *liberdade* em relação às tradições passava a ser obrigação de inovação. Na sociologia da arte, diversos autores já analisaram essa *liberdade* a partir de referentes distintos. Heinich, por exemplo, fala do rompimento como novo cânone, instituindo um regime de singularidade por oposição ao um regime de comunidade (1991, 1993, 2005). As ideias subjacentes à arte abstrata penetraram profundamente todas as teorias artísticas, mesmo as de seus adversários. A linguagem dos absolutos e das fontes puras, seja de sentimento, razão, intuição ou do subconsciente, apareceram mesmo nas escolas que renunciavam à abstração. Os pintores "objetivos" se esforçavam para serem "objetivamente puros", prezando pela "essência" e completude de seus objetos, supostamente sem um ponto de vista. Os surrealistas, por exemplo, pretenderam derivar suas imagens de um pensamento teoricamente puro, liberado das perversões da razão e da experiência cotidiana.

---

9 Essa relação entre a produção dos artefatos/ações artísticas e dos significados destes já não é mais a mesma na arte contemporânea.

Uma das principais características desse período histórico foi seu "a-historicismo". A própria história do período era apresentada como interna, um processo imanente aos artistas. A ideia do talento como algo inato foi potencializada pelas experiências com "loucos" e crianças. No Brasil, Osório César iniciou por esse caminho, mas foi a psiquiatra Nise da Silveira, em parceria com o crítico de arte Mário Pedrosa, que pavimentou o caminho para os valores da modernidade artística a partir das experiências estéticas entre os "insanos". No mesmo período, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro apresentava os resultados das aulas que o artista Carlos Scliar dava para crianças em exposições pelo Brasil e EUA. Paradoxalmente, o modernismo artístico pretendia que a arte fosse modificar a própria realidade da qual se desvinculava.

As sociólogas Vera Zolberg e Joni Maya Cherbo (1997) analisam esse processo a partir da ideia de *outsiders*: grupos normalmente considerados externos aos mundos artísticos produzindo coisas classificadas como arte. Esse movimento contribuiu para uma abertura nas hierarquias artísticas, mas também gerou o que essa autora chamou de *incertezas*. Se essas incertezas quanto ao que seria considerado arte e de como se construir uma carreira artística nesse contexto podem ser percebidas como a dimensão negativa das mudanças nesse universo, o *estranhamento* é o corolário da ruptura como norma. Mulheres ingressando em um campo profissional majoritariamente masculino, um mictório considerado arte quando antes só telas a óleo e esculturas de bronze e mármore o eram, são apenas algumas das fronteiras que a modernidade artística permitiu romper. Admiração, espanto, perplexidade diante de algo que não se conhece ou não se espera foram reações institucionalizadas no mundo artístico brasileiro a partir do debate figuração × abstração conduzido, em grande medida, pelo crítico de arte Mário Pedrosa, entre 1945 e 1960 (cf. REINHEIMER, 2014).

O *estranhamento* é na antropologia um pressuposto para se distanciar do assunto investigado de forma a percebê-lo não mais a partir das normas e valores com as quais o investigador se identifica, mas de outros pontos de vista que lhe permitam produzir reflexões que situem tanto o que está sendo observado como o observador em um novo patamar. A tentativa consciente de produção de um distanciamento social e psicológico é, na antropologia, a forma por excelência de relativizar semelhanças e diferenças, gerando um estado de abertura para a produção de um conhecimento menos apoiado em pré-suposições, em conceitos formados em outros contextos e apenas aplicados ao que é observado, sem levar em conta as particularidades situacionais.

Há, entre os antropólogos, certo encantamento por essa suspensão dos valores que o estranhamento acarreta. Se nos seus primórdios os "outros" pesquisados pelos antropólogos eram sempre geograficamente distantes e cultural e socialmente muito diferentes, logo em seguida à institucionalização da disciplina, os semelhantes, ou familiares (VELHO, 1987), foram talvez a principal razão para que se compreendesse o que estava no cerne do conhecimento antropológico. Estranhar para conhecer é talvez o melhor caminho para se descobrir coisas novas e se redescobrir. Talvez por isso grandes antropólogos e cientistas sociais (INGOLD, 2007, 2011; GELL, 2005; HEINICH, 1991, 1993, 1998, 2004, 2005, 2009; BOURDIEU, 1968, 1996, 1998, 2004) tenham feito esforços no sentido de superar a estreiteza de ver somente a dimensão elitista da arte para tentar compreender como ela pode ser também uma das formas através das quais estranhar, questionar e/ou reconstruir valores.

Essa semelhança na reação emocional que o encontro com seu objeto de investigação e/ou de admiração pode causar talvez seja também o que justifica que renomados críticos e historiadores da arte, como Hal Foster (2014), Terry Smith (2012) e Hans Belting (2006), venham buscando compreender a ideia de uma "virada etnográfica". Essa virada está relacionada a uma abertura hermenêutica que levou à pós-modernidade ou ao que se tem denominado "arte contemporânea". A pretensão de universalidade passou a ser questionada como uma visão eurocêntrica que não se importava com as bordas do mundo europeu. A fragmentação da experiência, a diluição de fronteiras antes tomadas como intransponíveis e a dificuldade de sustentar qualquer ideia de totalidade são dimensões do que vem sendo denominado *liberdade* na arte contemporânea.

Essa *liberdade* artística para qual a modernidade abriu as portas não tem sido, a meu ver, satisfatoriamente investigada no Brasil, sendo muitas vezes naturalizada nas investigações sociológicas e históricas sobre as manifestações artísticas e seus processos constitutivos. A ideia de arte contemporânea surgiu como corolário da expansão da ideia de arte para novos e variados contextos. A multiplicidade de propostas daí resultantes torna qualquer forma de totalização da própria ideia de arte contemporânea reducionista. Toda a arte produzida contemporaneamente é contemporânea? Ou a arte contemporânea é um estilo? Para Heinich (1993), a arte contemporânea coloca em operação um ato que reitera os valores artísticos consagrados no começo do século XX, isto é, transgredir fronteiras e trazê-las à tona, torná-las visíveis.

Um dos caminhos de expansão das fronteiras artísticas no Brasil esteve relacionada à valorização das manifestações periféricas em termos étnicos, de classe, faixa etária, gênero e racionalidade. As coisas e as pessoas com as quais cruzei, ao trilhar o caminho dessa pesquisa, me ofereceram um vislumbre desse processo. Objetos de culturas populares, indígenas, infantis e, também, dos loucos — dimensão menos presente no material empírico — foram aparecendo como indícios dessa abertura hermenêutica na arte produzida, exposta e comercializada no Brasil entre as décadas de 1950 a 1970, principalmente.

Meu interesse, entretanto, não era trabalhar estritamente com os objetos artísticos, produtos-finais de complexos processos sociais. Na tentativa de escapar de uma análise retrospectiva (INGOLD, 2011), voltei minha atenção para as formulações de teóricos que buscaram pensar a materialidade do mundo e os materiais. Inicialmente, a ideia de cultura material (MILLER, 2009), categoria que parecia englobar todas as coisas que o casal em questão legara e que estavam sendo organizadas pelo projeto, pareceu adequada. Aos poucos, tanto a ideia de materialidade da cultura como a noção de objeto (LATOUR; WOOLGAR, 1997; LATOUR, 2000) foram substituídas pelas coisas e as vidas sociais que daí emanam (INGOLD, 2000, 2007, 2011). Os processos de produção também pareceram menos importantes do que pensar as pessoas que atravessaram o caminho de Olly, principalmente, a partir do consumo.

A temática das coisas e do consumo não é recente nas ciências sociais e pode ser referida a autores clássicos como Max Weber, Karl Marx, Georg Simmel, Throstein Veblen, Franz Boas, Bronislaw Malinowski e Marcel Mauss. Entretanto, a visibilidade atual começou a ganhar impulso na década de 1990 e está relacionada a questões que o antropólogo Johannes Fabian (2010) denominou "virada do objeto". Para ele, esse movimento foi tão importante como a "virada literária", pois foi graças a ela que se colocou os museus novamente no centro do debate antropológico. Tal "virada" incluiu repensar as práticas de seleção de memória e esquecimento; as políticas do tempo (FABIAN, 1983); cada uma com suas formas de exibição peculiares (DIAS, 1994); o conjunto de relações e atividades em torno da avaliação; coleção e exibição de culturas e histórias nos museus (PEARCE, 1994; CLIFFORD, 2016) e as formas de colecionismo e acumulação (LOPES, 2017). Essas investigações buscavam desvendar as qualidades polissêmicas das coisas e o papel das instituições nos processos de atribuição de sentido nas narrativas expositivas e nas sistematizações arquivísticas.

Nessas reflexões, as ideias de consumidores, narrativas e coisas aparecem como complexas e socialmente construídas, expandindo as fronteiras de investigação para além dos limites impostos pela percepção economicista de um sujeito autônomo e soberano. Até então, o consumidor era considerado a etapa final do processo de produção e, consequentemente, secundário. Esse reducionismo tornava as análises do consumo restritas ao *valor de uso* em detrimento dos valores sociais presentes nas práticas de consumo (MILLER, 1987). Essas análises promoviam uma leitura moral da prática (MILLER, 2001) percebendo-a negativamente a partir da perda de identidade (no consumo de massa) e da ideia do materialismo como algo superficial e ausente em outras sociedades.

No caso dessa investigação, o consumo esteve relacionado a conjuntos de coisas até então classificadas pelo senso comum douto como artesanato ou objetos etnográficos e que foram reclassificadas como "arte popular", "arte negra", "arte indígena", "arte infantil" etc. inaugurando novos campos de práticas e discursos artísticos. A quantidade e os modos de exposição de cada um desses conjuntos de coisas me instigaram a buscar autores que analisassem a ideia de coleções, souvenirs e as narrativas que os constituem e que são por eles constituídas. Na busca por compreender as relações entre narrativas e objetos, Susan Stewart (1993) usa as noções de souvenirs e coleções como metáforas da construção de interioridades e exterioridades, isto é, formas de delineamento do *self* e do mundo que se definem e delimitam mutuamente.

A autora diferencia as duas práticas, considerando que enquanto o souvenir contrai, diminui o mundo e expande o pessoal, o *self*, a coleção expande o processo de comodificação, através do qual a narrativa do *self* opera dentro da sociedade de consumo contemporânea. Uma transformação do trabalho em troca, natureza em mercado, se apresenta na coleção. Significantemente, a coleção marca o espaço do sentido para todas as narrativas, o lugar onde a história é transformada em espaço, em propriedade.

Os souvenirs são, para Stewart, uma redução da experiência à dimensão do corpo. Eles reduzem o público, o monumental, o tridimensional à representação privada, muitas vezes bidimensional, que pode ser contida ou carregada pelo corpo. A imagem como souvenir é análoga à flor comprimida entre as páginas de um livro, o congelamento de um instante e a redução de dimensões à qual corresponde um aumento de significados produzidos pela narrativa. O silêncio da imagem, sua promessa de intimidade visual ao custo de outros sentidos (sua possível superfície brilhante que nos reflete, mas impede nossa pe-

netração) torna a narrativa, a história contada, ainda mais aguda. Com o tempo, a narrativa da imagem se torna ela mesma nostálgica. Sem marcação, com o tempo, todos os parentes se tornam anônimos, todas as viagens se tornam a mesma (STEWART, 1993) (fig.6).

A criação de tais objetos depende de ficções e abstrações do *self* burguês na economia de troca. No capitalismo, a história se apresenta ela mesma como mercadoria. Através da narrativa, o souvenir substitui o contexto do consumo por um contexto de origem, representando não a experiência vivida do produtor, mas a experiência de segunda mão de seu proprietário, ou seja, de sua aquisição. São souvenirs de um tempo que não mais existe. E, assim, um estilo de decoração dos espaços domésticos inteiro é transformado de produção para consumo, a cultura como *commodity*, a cultura do turismo (STEWART, 1993).

Trata-se de uma narrativa de origem, ao mesmo tempo de interioridade e de autenticidade cujo objeto que a representa marca a distância apropriada, no tempo e no espaço, como um espécime, um troféu. O objeto deve ao mesmo tempo ser marcado como exótico e estranho, mas ser o resultado da experiência direta e imediata do possuidor. É colocado, então, em uma distância íntima, espaço transformado em interioridade, em espaço pessoal, assim como o tempo é transformado em interioridade no caso da antiguidade. Essa intimidade com o objeto exótico é também perigosa (como os objetos mágicos dos contos de fadas — um cabelo do gigante é ao mesmo tempo o que pode salvar o herói, mas também matá-lo). O souvenir exótico é, então, um sinal de sobrevivência.

Werner, por exemplo, se tornou, no Brasil, um "outro" em relação à Europa, ainda que se mantivesse até a morte um "outro" para os brasileiros (seu sotaque era tão forte que as pessoas brincavam que ele falava alemão em todos os idiomas, inclusive em português). Os souvenirs de suas viagens à Europa, nas décadas de 1960 a 1980, são uma forma de reconstrução de sua infância, ao mesmo tempo lembrando a todo momento que ele não era mais estritamente europeu. A sobrevivência, dessa maneira, não é dos objetos, mas de seu possuidor em contextos de não familiaridade. A alteridade desses souvenirs fala da capacidade de alteridade do possuidor: é o possuidor, e não o souvenir, que é a curiosidade. O perigo do souvenir está na sua não familiaridade, em nossa dificuldade em sujeitá-lo à interpretação. Há sempre a possibilidade de a significação sair de controle, fazendo com que o objeto tome o controle e desperte sua capacidade de destruição.

A maioria dos souvenirs exóticos, entretanto, devem ser compreendidos a partir da metáfora da domesticação: o souvenir retém sua capacidade de significação apenas em sentido geral, perdendo sua especificidade e eventualmente apontando para um outro abstrato que descreve seu possuidor. Assim, o objeto satisfaz um desejo nostálgico pelo valor de uso ao mesmo tempo que oferece uma exotização do *self*.

Ao contrário dos souvenirs que são exemplares, as coleções oferecem exemplos, metáfora e não metonímia. Segundo Stewart (1993), a coleção não chama atenção para o passado, mas coloca o passado a serviço de si. Enquanto o souvenir empresta autenticidade ao passado, o passado empresta autenticidade à coleção. A coleção substitui a história pela classificação, instituindo uma ordem para além da temporalidade. Na coleção, o tempo não é restaurado a uma origem, mas tornado simultâneo ou sincrônico ao mundo do colecionador.

Enquanto o souvenir pode guardar traços de seu valor de uso, a coleção é a completa estetização desse valor (STEWART, 1993, p. 151), estetização que também é uma forma de arte enquanto jogo, re-enquadrando os objetos a partir do contexto de seu colecionador. "Mas diferente de muitas outras formas de arte, a coleção não é representacional", ela apresenta um mundo hermético. "Ter uma coleção representativa é ter ao mesmo tempo o mínimo e o número completo necessário para um mundo autônomo — um mundo que é tanto único como completo, que aniquilou a repetição e alcançou autoridade" (STEWART, 1993, p. 152). Esse mundo não é, como o do souvenir, um mundo de nostalgia, mas de antecipação. Enquanto o souvenir trata de lembrança, da invenção da memória, a coleção aponta para o esquecimento — começar de novo de forma que um número finito de elementos crie, pela combinação, um transe, uma contemplação.

A substituição da narrativa de produção pela narrativa de colecionamento, ou a narrativa da história pela narrativa do próprio colecionador é um dos recursos pelos quais a coleção é despossuída de seu contexto e inserida no contexto da própria classificação e de seu colecionador. Para Stewart (1993, p. 157), "(...) enquanto o espaço do souvenir é o corpo (talismã), a periferia (memória) ou a contradição da exibição privada (contemplação), o espaço da coleção é um complexo jogo de exposição e escondimento, organização e caos da infinidade". Para se constituir então, a coleção deve destruir o trabalho e a história.

Todos os objetos coletados tornam-se *objetos de luxo*, abstraídos de seu valor de uso e materialidade dentro de um ciclo mágico de troca autorreferente.

Na sociedade de consumo, a coleção combina o objeto manufaturado e singular da estética pré-industrial com o modo pós-industrial de aquisição: o *ready made*. Essa formulação abrangente acerca do processo de acumulação poderia ser usada para pensar os conjuntos de coisas acumuladas por Olly e Werner.

Entretanto, as teorias que procuram dar conta dos fenômenos de modo universal acabam perdendo de vista as especificidades das práticas cotidianas dos atores sociais. Ao interpretar a trajetória de pessoas que acumularam coisas ao longo do tempo, deparei-me com a dificuldade de traçar os limites do que seriam aquelas coisas: coleções ou souvenirs? A única referência a algum conjunto, feita por Olly, foi em relação aos documentos como um *arquivo* e uma menção genérica sobre suas coleções em uma coluna sobre sua última exposição que apresentava conjuntos de pedras, conchas, cacos de vidro, folhas etc. (fig. 7).

Um conjunto de tecidos paraca foi enviado para ser vendido em Nova York, na década de 1990. Daí posso deduzir que o casal tinha ciência do valor de troca que essas coisas poderiam alcançar. Ainda assim, não houve um investimento simbólico na produção desse valor, atrelando as coisas à trajetória de seus colecionadores, como veremos, por exemplo, com as coleções de Franco Terranova. Portanto, se tomarmos as formulações conceituais de Stewart para pensar as coisas do casal, é possível pensar esses acúmulos, às vezes, a partir das ideias atreladas aos souvenirs, outras às coleções. Ele colecionando seu passado, ela colecionando seu futuro ao se inserir na classificação que se constituía no presente. Ainda assim, os limites entre quem colecionava o quê não são tão claros.

É possível ainda notar como o resgate da trajetória do casal teve impacto na própria trajetória dos herdeiros. Assim, objetos etnográficos, arqueológicos, arte, joias, vestes, entre outros artefatos, ganharam novos significados ao se inserirem no domínio dos souvenirs, do colecionamento e/ou da herança. A coleção e o souvenir, como herança ou não, e a herança de coleções ou conjunto de coisas transformaram o status dos objetos e das pessoas, reorganizando as percepções que os sujeitos têm deles próprios e das teias de suas existências. Ontogênese, genealogia e nacionalidade apareceram, nessa perspectiva, como escalas de pertencimento às quais essas coisas remetiam continuamente enquanto embaralhavam passado, presente e futuro, promovendo alianças, trocas, tensões e conectando gerações ao longo das linhas que tecem a malha social.

Procuro compreender os processos criativos, as circulações e os usos dessas coisas em movimento e em processo de transformação e ressignificação colocan-

do a ênfase no valor criado pela troca ou pelo acúmulo, mais do que pelo trabalho e, também, no consumo, mais do que na produção. Busco entender como os sujeitos sociais que são o eixo central dessa pesquisa se apoiaram nas coisas para afirmarem, evocarem, subscreverem ou reverem sentidos convencionais, manipulando significados culturais. Foi possível pensar herança, colecionamento e criação artística como meios de atribuição de sentidos que ultrapassam as formas consagradas de categorização do mundo social, desafiando as teorias que tentam comportar as classificações acionadas pelos atores para incluir as coisas e as pessoas em uma mesma cosmologia — todos responsáveis pela tecelagem do emaranhado social ao longo da qual ganham existência e sentido.

Investigar as transformações ao longo do tempo, com referências visuais e discursivas, contribuiu para a percepção das mudanças no gosto e a influência que as lutas de classificação tiveram na instituição de novas formas de apresentação de si que passaram pelos objetos trocados e consumidos: nomes e coisas.

Ainda que eu tenha me debruçado sobre o casal, trata-se de uma história eminentemente feminina. No entanto, é fundamental observar as posições ocupadas por homens nesses contextos de negociação de espaços. A trajetória de Olly, entretanto, apontou para a importância das mulheres no processo de industrialização de meados do século XX e para a construção de uma suposta modernidade das mulheres de camada média branca. Essa representação de mulher moderna passou pelo processo de agregação de valor à profissionalização feminina explicitando o trabalho doméstico, não para questioná-lo, mas para afirmar sua capacidade de acumular ambas as responsabilidades, doméstica e profissional. Na dimensão propriamente artística, tratou-se da construção de uma suposta *sensibilidade* universal que era, de fato, a produção de convenções em torno de representações de grupos subalternizados como forma de fabricação de subjetividades e identidade de classe. Raça, classe e gênero aparecem assim como dimensões inseparáveis desse processo.

Amor perfeito nas páginas de um livro

A historiadora Arlette Farge (2009) trabalhou com o arquivo judiciário da França do século XVIII. Ela utilizou, portanto, depoimentos sobre coisas que as pessoas não falariam caso não fossem obrigadas pela necessidade de posicionar-se diante do poder coercitivo. São pequenos delitos narrados que provocam um efeito real que nenhum texto impresso pode suscitar, por mais original que seja. Ao invés de

se deparar com um *discurso de* ou um *relato sobre* ela relata ter a sensação ingênua de que o arquivo capta o que realmente aconteceu àquelas pessoas. Os fragmentos do vivido parecem cobertos de nitidez e credibilidade nos documentos arquivados.

Os arquivos pessoais também despertam tal impressão. Falam da vida do acumulador através de documentos e correspondências enviadas por terceiros, dando a impressão de aleatoriedade, de acaso. E assim, parecem permitir ao consulente atravessar a opacidade do saber e acessar a essência das coisas e dos seres, o que justifica sua denominação: fonte. No entanto, como lembra a autora, "o arquivo supõe um arquivista; uma mão que coleciona e classifica" (FARGE, 2009, p. 11).

Entretanto, um mergulho no arquivo dá sempre a sensação do milagre de superação da morte ao oferecer detalhes de um passado esquecido ou desconhecido. Depois da descoberta, passado o prazer físico do vestígio, "vem a dúvida mesclada à impotência de não saber o que fazer dele" (FARGE, 2009, p. 18). A "prova" do passado, a superação da morte não está nos "documentos", mas nos testemunhos sensíveis, na flor guardada dentro do livro ou nos traços tortuosos de trechos sublinhados em suas páginas, em pequenos álbuns de imagens antigas que parecem guardar sentidos muito particulares ao tempo e ao espaço a que estão referidos. Não se espera por "amores-perfeitos" em arquivos, mas quando se conhece o proprietário, encontrá-las é lembrar do prazer de sentir o cheiro, nomeando as plantas no jardim, fazendo anedotas com suas alcunhas e as histórias que certas espécies suscitam[10].

A dificuldade de sua interpretação, de seu significado parece inversamente proporcional à emoção de seu encontro. Afinal, a relevância científica não está no afeto da neta, mas em questões objetivas colocadas pelo conhecimento antropológico, histórico, arquivístico, feminista e do mundo da moda. Como equalizar, sem apagar, a emoção do "reencontro" com a objetividade da investigação científica? Arlete Farge (2009, p. 36) chamou atenção para o desconserto de Michel Foucault frente aos arquivos. Segundo a autora, Foucault estaria ciente de que a análise não pode dizer tudo sobre eles, mas que a emoção não satisfaz historiadores (e cientistas sociais)[11].

---

10 *Viola tricolor*, ou amor-perfeito, é uma flor. O amor-perfeito a que me refiro aqui foi colhido em uma viagem feita com meus avós que, colocada dentro de um livro, foi reencontrada décadas depois no processo de organização do acervo do casal.

11 Farge refere-se ao artigo de Foucault, *La vie des hommes infâmes. Cahier du Chemin*, n. 29, 15 jan, 1977, p. 13.

No entanto, é nos detalhes que os acumuladores dos documentos perdem o controle sobre sua imagem. Ali, eles mostram mais do que documentos selecionados que dizem respeito a uma dimensão precisa de suas vidas. Como resolver a tensão entre apresentar todos os detalhes, principalmente aqueles que emocionam, e colocar questões ao conjunto de documentos que forma o arquivo? Uma das formas de tentar resolver isso é se lembrar sempre que o arquivo não apresenta as pessoas por inteiro. Ainda que os conjuntos de documentos possam ser volumosos e variados tematicamente, o arquivo é apenas o recorte das dimensões que seu proprietário optou por guardar, para ser descoberto.

Os conjuntos de documentos de Olly dizem respeito a sua vida profissional. Quase todas as cartas, bilhetes e imagens referentes à sua vida pessoal foram acrescentados à sua revelia, seja porque seus documentos se misturaram aos de Werner depois de sua morte, seja porque o caminho da pesquisa para organização do acervo levou a encontrar material disperso pelo apartamento e pelo mundo. Portanto, diferentemente da concepção de "organicidade"[12] dos arquivistas, o *Acervo Olly e Werner Reinheimer* foi constituído tanto pela acumulação de documentos por parte de seus proprietários originais como pelo acréscimo, por parte de uma antropóloga e neta, de outros documentos que pareciam contribuir para a compreensão da trajetória desses dois personagens, do contexto em que viveram e de suas teias de relação.

Outros arquivos foram consultados, inclusive, para compor parte do retrato que aqui se esboçou sobre a trajetória de ambas as famílias, Reinheimer e Blank, na Alemanha. Graças às relações de poder às quais judeus e imigrantes se submetiam na Alemanha da primeira metade do século XX, foram encontrados vestígios das possíveis trajetórias dessas famílias. Assumimos que Olly e Werner, crianças ou jovens, acompanharam seus pais e parentes próximos nas mudanças de endereço que ficaram registradas nos arquivos municipais de Berlim e Pforzheim.

Entretanto, para além do interesse na trajetória de dois imigrantes judeus para o Brasil e as possibilidades de reflexão sobre o arquivo pessoal[13] como ob-

---

12 O termo é usado na arquivologia supondo certa "naturalidade" no processo de acúmulo e classificação de documentos em um arquivo, decorrente de ações e atividades que gerem documentos a serem classificados. A categoria oblitera os recortes e relações de poder que supõem a organização de qualquer arquivo.

13 Trata-se de um arquivo privado pessoal, isto é, "papéis ligados à vida familiar, civil, profissional e à produção política e/ou intelectual, científica, artística de estadistas, políticos, artistas, literatos, cientistas etc." (BELLOTTO, 1991 apud HEYMANN, 1997). Para me referir ao conjunto de documentos variados e coisas acumula-

jeto de investigação, o *Acervo* oferece, também, a chance de tomar os documentos como testemunhos da trajetória de uma artista-mulher em um universo eminentemente masculino de meados do século XX. Ainda que saibamos que as décadas de 1960 e 1970 foram especialmente importantes para o movimento feminista — de classe média branca — devemos considerar as condições de possibilidades de uma mulher que não estava casada e nem era amante de um ocupante de postos socialmente relevantes em um mundo conduzido e controlado por homens. Sistematizar, digitalizar e disponibilizar o acervo do casal é uma forma de dar a conhecer a trajetória dessa mulher, artista cuja contribuição, ainda que não mencionada na história institucional da arte no Brasil, contribui para a compreensão de dimensões importantes da formação de um campo cultural e da institucionalização do design no Rio de Janeiro.

A misoginia invisibilizou as personagens femininas como estratégia/forma de atribuir aos homens também a parcela de poder e força que cabia à participação feminina nas trajetórias de personagens masculinos importantes. Ainda que grande parte das atividades marcadas como femininas seja essencial para a condução de trajetórias excepcionais, elas são em geral tomadas como tarefas de personagens coadjuvantes das histórias contadas dentro dos campos artísticos, econômicos, políticos etc. Todas as glórias ficam destinadas aos homens.

A participação de Werner é importante, mas sua condição "superlativa" como ser humano, como declarou sua amiga Alaíde Pereira Nunes, não é suficiente para justificar sua presença na pesquisa e a presença dos documentos por ele acumulados no acervo do casal. Por que tratar esse acervo como um acervo de casal? Por que não adotar a abordagem biográfica para lidar com Olly como personagem de pesquisa e seus documentos como arquivo? Ou em outro viés, por que não tomar a família Reinheimer-Blank como objeto de investigação? Porque não se trata de uma pesquisa sobre família, mas também não é uma história que caiba em uma biografia. Por isso, trato o casal como uma unidade heurística, na qual Werner ajuda a iluminar dimensões da trajetória de Olly, mas é dela o protagonismo.

Olly é arrancada do anonimato da multidão de mulheres que contribuíram para a organização de dimensões da sociedade sem ganharem reconhecimento

---

das pelo casal, usarei alternativamente as expressões "arquivos pessoais", considerando que, por terem sido acumulados por pessoas físicas de direito privado, os documentos são privados (até serem disponibilizados publicamente), e *Acervo Olly e Werner Reinheimer*.

por isso. Muitas dessas mulheres foram secretárias, agentes, administradoras de uma personalidade que se permitia ser "artista", com todas as idiossincrasias que o termo denota e das quais estão excluídas dimensões como organização e administração (de tempo, dinheiro, família etc.). Olly foi secretária, agente e administradora de si mesma — e de outras pessoas, como sugerido em entrevistas. Entretanto, seu nome não foi suficiente para compor o universo que estrutura o mundo artístico tal qual sistematizado na história da arte. A organização desse arquivo, assim, a redime como personagem socialmente relevante na medida em que lança luz sobre tantas outras mulheres que contribuíram não somente para a configuração do campo artístico e cultural, mas de todos os outros campos/mundos sociais que compõem a sociedade brasileira de meados do século XX, guardadas suas proporções e particularidades.

Fazer uma pesquisa implica em passar alguns anos debruçada sobre o mesmo tema. Isso resulta necessariamente na identificação com seu objeto de estudo. No entanto, como aponta Farge, há mil maneiras disso acontecer e é preciso garantir que não se chegue ao ponto do "não reconhecimento de diferenças, de exceções ou de contradições para destacar melhor a beleza da hipótese inicial que se sonha há muito tempo estabelecer solidamente. Essa simbiose ofuscante com o objeto escolhido é, em certa medida, inevitável, confortável e frequentemente indiscernível para aquele mesmo que a pratica. Inevitável, porque não existe nenhum historiador que possa dizer razoavelmente que suas escolhas não foram orientadas, pouco ou muito, por uma dialética do reflexo ou do contraste com ele mesmo. Seria uma mentira. Confortável, porque identificar-se, de qualquer maneira que seja, traz alívio. Perigosa, todavia, porque esse jogo de espelhos bloqueia a imaginação, imobiliza a inteligência e a curiosidade, permanecendo confinado em caminhos estritos e sufocantes. Identificar-se é anestesiar o documento e a compreensão que se pode ter dele" (FARGE, 2009, p. 72).

Por isso, foi importante produzir um afastamento e questionar meus sujeitos de pesquisa, e não meus avós, e suas trajetórias para melhor compreendê-los. Olly foi uma artista excepcional? Sim e não. Todos que foram entrevistados, em 1998 e entre 2014 e 2018 pareciam pensar que sim, pois tinham muitos comentários positivos sobre sua personalidade — generosa, alegre e jovial — e seu trabalho — inovador e criativo. Sim, porque Olly, como artista, foi a avó mais incrível que uma neta podia querer. Isso não pode ficar de fora em nenhum trabalho, nem mesmo acadêmico, pois se concordamos indiscuti-

velmente que não existe neutralidade, a objetividade só pode ser adquirida por sistematicidade metodológica e, também pela oferta ao leitor do lugar de onde se fala sobre o tema/personagem da investigação.

Ela também foi excepcional para Werner, que se ateve à grande maioria de suas coisas depois da morte da esposa. Por um lado, pela capacidade dela de acumular e produzir, mas por outro, pelo valor por ele atribuído ao que ela acumulara e produzira. Foi graças a essa admiração que tantas coisas resistiram para serem organizadas e investigadas. O crítico literário Peter Stallybrass (2008) menciona uma série de relatos — reais e ficcionais — de pessoas que se desfizeram das coisas de seus entes queridos, após suas mortes. Essas pessoas consideraram mais fácil lidar com o vazio do que com a presença fantasmagórica das coisas do morto. Werner conviveu com essas coisas por sete anos após a morte de sua companheira. Nem o filho do casal, nem os netos que moraram no apartamento foram capazes de se desfazer das lembranças materializadas nos inúmeros objetos.

E não, ela não foi excepcional por não ter obtido o reconhecimento do campo, ainda que, na economia ao reverso, o reconhecimento possa sempre vir no futuro. Em parte, essa é a expectativa de sua neta, ainda que a pesquisa tenha sido conduzida tentando-se evitar o tom laudatório ao seu trabalho e sua pessoa, com uma sistematicidade que permitisse ao material lançar luzes sobre questões sociais e culturais significativas. Isso não significa que eu tenha pouca admiração pelo trabalho de Olly. Acho sua produção absolutamente incrível! Que fique claro!

Portanto, o que proponho aqui não é uma espécie de combate à ausência de uma personagem cujo papel pode contribuir para a compreensão da institucionalização desse campo cultural, mas a construção de uma nova *ilusão social* da qual ela e Werner possam fazer parte. É compreender como discursos e práticas inscrevem relações sociais, posições de sujeito e subjetividades. A ilusão não é o oposto da verdade, nem o sinônimo do erro, mas é ela mesma parte do desejo, como já colocou Freud: a ilusão "não é necessariamente um erro. A opinião de Aristóteles de que os insetos se desenvolvem a partir de restos [...] era um erro, e, do mesmo modo, a opinião de uma geração anterior de médicos de que a *tabes dorsalis* era consequência de excessos sexuais. Seria abusivo chamar esses erros de ilusões. Em contrapartida, foi uma ilusão de Colombo achar que tinha descoberto um novo caminho marítimo para as Índias. A parcela de seu desejo nesse erro é bem evidente [...] É característico da ilusão o fato de derivar de desejos humanos [...]" (FREUD, 2010, p. 84-5 apud SOUZA, 2018).

Os escritores George Perec (2004) e Vitor Giudice (1999) criaram contos que são ficções sobre a construção de *ilusões sociais* na forma de coleções e obras de arte. O que esses dois autores indicam é que, enquanto as ciências estão obcecadas com a ideia de "verdade", o mundo social se constitui a partir de uma série de imprecisões, erros, manipulações e interesses que têm duradouros efeitos de "verdade". Ambas as histórias poderiam ser consideradas falsificações ou ações exemplares no mundo da arte contemporânea. Em cada um dos casos, elas mobilizariam uma série de atores com atuações profissionais particulares para confirmar, rejeitar, questionar, condenar e/ou absolver seus protagonistas. As duas seriam jogos com suas próprias regras, atores, materiais e resultados com influências em seus próprios universos. É nesse sentido que as ilusões têm valor prático, utilidade.

É nesse registro que os debates sobre a autoria das obras de William Shakespeare não têm consequências significativas nos efeitos que esse autor exerce no imaginário humano (SOUZA, 2018, p. 30). A origem latina do termo ilusão está relacionada a jogo. Passar da *ilusão situacional* para a *ilusão social* então é inserir determinado assunto no jogo social, o que pode incluir a história, a arte, a sociologia, a antropologia, a arquivologia e o pensamento feminista. É construir aquele espaço hermenêutico do qual fala a socióloga Nathalie Heinich (1991), onde se insere um novo *criador*, ou se constitui uma nova esfera de interesse social. Não há por que negar que eu gostaria que Olly se tornasse parte da *ilusão social* que constituiu o campo cultural brasileiro.

No entanto, a relevância desse projeto de sistematização do *Acervo Olly e Werner Reinheimer* não está na excepcionalidade da artista ou do militante político, mas nas portas analíticas que um arquivo pessoal pode abrir para investigadores futuros. Se suas biografias são menos relevantes do que a de tantos outros artistas e militantes, o acervo acumulado parece ultrapassá-los em importância, abarcando lugares, acontecimentos, personagens e esferas de atuação com os quais eles se relacionavam direta e/ou indiretamente. Não se trata então, do coroamento de uma atuação pública consagrada, ainda que se espere alguma redenção futura e reconhecimento da história.

Como argumenta Farge, o que se pode encontrar de mais importante em um arquivo não é um tesouro, descoberto pelo mais esperto ou curioso, mas a falta, o vazio. O arquivo de Olly e Werner também é feito de faltas, a despeito da diversidade de formas de discursos e de sua polifonia. E é dessas faltas que se nutre sua relevância. São elas que tornam sua investigação uma imensa fonte de conhecimento.

É a possibilidade infinita de tradução desses vazios em questões que torna a organização, digitalização e disponibilização desse acervo para consulta uma possibilidade de ampliação das formas de saber e produção de conhecimento.

Mas questionar o arquivo é despojar de paixão a relação com os documentos e as pessoas neles representadas. Esse movimento de distanciamento começou com a organização e sistematização dos documentos. Classificá-los é, também, restringir os sentidos que possam ter como objetos pessoais para que cada um que tenha acesso ao acervo possa atribuir aos documentos significados próprios. No entanto, o próprio processo de organização e sistematização ultrapassou os limites de uma racionalidade objetiva, coincidindo com a dimensão da experiência que foi conviver intimamente com o casal ao longo de dezenove anos e mais sete só com Werner.

Investigar um arquivo pessoal, no caso em questão, de dois sujeitos significa o cuidado de não os tratar como indivíduos médios, mas de tentar mostrar como os acumuladores originais do arquivo organizavam seu espaço e constituíam seus agenciamentos com o que era socialmente colocado à sua disposição. Em que medida a partir de suas trajetórias, podemos questionar fenômenos coletivos? Mais do que falar de uma criação individual, a "obra" de Olly, de uma perspectiva enaltecedora da singularidade de sua produção, me interessou mostrar o aspecto coletivo de construção de um campo cultural que foi tecido também com os fios das existências dos dois atores sociais aqui tratados. A apresentação de suas trajetórias revela uma trama complexa de pessoas, instituições e materialidades, que não estão submetidas ao estatuto de uma sociedade englobante (no sentido durkheimiano).

Estrutura do livro

Para contar essa história, dividi minha interpretação em seis capítulos. Ao invés de apresentar três instâncias distintas — contexto, trajetória e produção — optei por estruturar a investigação a partir de três outras perspectivas: o espaço doméstico, as coleções e a produção têxtil. Contexto, trajetória e produção aparecerão sempre costuradas a essas três dimensões conceituais. A opção por essa estrutura foi uma tentativa de não usar o procedimento analítico de apresentar separadamente dimensões que são indissociáveis e sobredeterminantes. As condições históricas, políticas, econômicas, sociais, culturais e materiais, isto é, o contexto, foi mencionado em relação a esferas de atuação, participação e

produção sempre que sua pertinência e adequação eram importantes para a compreensão do sentido das interpretações conceituais aqui propostas.

A opção metodológica de não se dividir a atuação de Olly em períodos diz respeito também a pensar sua atuação menos em relação a eventos significativos do que a um eixo transversal que atravessa diferencialmente sua produção e que lhe empresta unidade diacrônica. Uma apresentação cronológica de sua produção e atuação pode ser desvendada a partir da cronologia incluída nos anexos. No segundo e no quinto capítulos, apresento suscintamente a trajetória inicial e final do casal, enquanto no primeiro, terceiro e quarto capítulos, desenvolvo de forma mais reflexiva os pontos significativos de sua produção de si e de um campo cultural no Brasil, articulando-os com dados contextuais visando permitir algumas conclusões e generalizações.

No primeiro capítulo, apresento aos meus leitores a casa do casal, procuro chamar atenção para os cômodos e os objetos de decoração. Faço um breve apanhado histórico de como surgiu na antropologia o conceito de espaço doméstico e sua relação com o consumo e a produção de si. Mostro como a própria construção histórica dessa ideia produz uma simbologia desse espaço que é generificada e elitizada, contribuindo para a divisão do mundo entre espaços morais versus espaços técnicos. Abro o livro com esse capítulo no intuito de levar a sério a proposta de Ingold (2011) de usar o espaço, sua ocupação e construção como formas de intervenção na vida social.

A constituição do espaço doméstico como objeto de estudo na antropologia é resultado do interesse cada vez mais amplo pelo papel feminino na construção de práticas e sentidos sociais. As revistas de decoração que apresentaram o apartamento do casal, desde o início da década de 1960, foram um meio de observar a transformação do status da artista no casamento e a constituição de uma nova forma de organização do espaço doméstico.

Procurei mostrar aí como se constituiu o que estou denominando um novo *estilo* de decoração do espaço doméstico fundado na mistura de elementos modernos com a produção material das culturas rurais e étnicas brasileiras. Esse novo *estilo* passava pelo contraste entre objetos que eram resultado de um controle total sobre os materiais — metais polidos, madeiras perfeitamente lixadas e lisas — com materiais que guardavam a memória de sua condição "natural" — os nós e veios das madeiras, assim como as imperfeições dos couros incorporados como parte dos objetos produzidos.

Esse *estilo* esteve vinculado à formação de uma nova camada média branca que se distinguia por uma *sensibilidade* expressa no espaço doméstico como arena de consumo e sociabilidade. A decoração da casa representava, ao mesmo tempo, um *habitus* de classe e o engajamento em uma nova modernidade. Para compor o quadro desse sistema de valores e representações, apresentei o bairro onde o apartamento estava localizado. O espaço doméstico foi então inserido em um sistema de classificação no qual o espaço social é delimitado pelos moradores e frequentadores de Ipanema.

No segundo capítulo, recuperei parcialmente a trajetória das duas famílias até o encontro de Olly e Werner, seu casamento, e as primeiras investidas dela na experimentação artística, na década de 1950. Dada a inexistência de uma sistematização anterior dessas trajetórias, esse trabalho supôs um processo longo e minucioso de cotejamento de dados, de busca de informações de diversas ordens e o contato com uma série de pessoas dispersas pelo mundo, para o qual a internet foi uma ferramenta imprescindível.

As noções de *projeto* e *condições de possibilidade* (VELHO, 1987) me orientaram na investigação para mostrar como existem relações complexas entre as representações construídas sobre o mundo social e as trajetórias biográficas e práticas de consumo expressas no espaço privado. Se o arquivo do casal é o que presentifica suas mortes, fazendo com que sobrevivam no rastro dos objetos, é esse arquivo também que oferece uma certa ilusão biográfica, parecendo contar a história de uma totalidade (ou duas).

Ainda nesse segundo capítulo fiz um resumo dos trabalhos sobre imigração alemã e judaica para o Brasil, principalmente no Rio de Janeiro, mencionando a importância dos debates sobre raça na constituição do Estado nacional brasileiro e no processo migratório. Apresentei também a trajetória migrante das duas famílias e sua identidade étnica, importantes dimensões para a compreensão do contexto no qual a *carreira* de Olly se desenvolveu e o alcance que obteve enquanto produzia e depois de sua morte.

O capítulo está cronologicamente organizado, apresentando ambas as trajetórias como uma sequência de datas, lugares e eventos por onde passaram Werner, Olly e seus familiares. O entrecruzamento desses atores com a teia de relações que atribui um caráter mais complexo às trajetórias foi abordado, principalmente, a partir da terceira parte desse capítulo em diante. É nos capítulos seguintes que a dimensão relacional dessas trajetórias foi observada, assim como a produção de

Olly que foi apresentada da perspectiva de uma individualidade socialmente construída que expressa valores e sistemas simbólicos compartilhados ou não.

O terceiro capítulo foi uma decisão editorial que só a liberdade que a editora Telha me deu permitiu concretizar. Organizei as imagens de forma a oferecer ao leitor um panorama do que é tratado no livro, ao invés de deixá-las dispersas pelo texto. Apenas quatro dessas figuras não pertencem ao acervo. São elas o mapa de Ipanema e a planta baixa do apartamento do casal, com alguns móveis da decoração da década de 1980, e as duas imagens alemãs, do ticket para os judeus saírem da Alemanha e o cartaz de Käthe Kollwitz. O mapa e a planta baixa foram desenhados por mim no estilo proposto por Sophia Pinheiro, designer que criou um projeto gráfico original do qual aproveitamos a maioria das sugestões nessa versão final.

No quarto capítulo, voltei, em alguma medida, ao apartamento do casal para compreender como os objetos colecionados impactaram na produção da artista e constituíram uma tecnologia social de construção de subjetividade e pertencimento. Para tanto, investiguei também outros espaços físicos e simbólicos seguindo as coleções de ex-votos e carrancas de Franco Terranova.

Nesse capítulo também vinculei a transformação do sentido e da organização do espaço doméstico à verticalização dos bairros na Zona Sul do Rio de Janeiro. A radical alteração da paisagem, que perdia rapidamente suas casas e vilas e ganhava arranha-céus, criava a sensação do convívio de temporalidades distintas ao mesmo tempo que estimulava a nostalgia de um passado idealizado. O consumo passava a constituir uma forma privilegiada de construção de si tanto no corpo como nos espaços em que se circulava. As roupas e a decoração doméstica eram assim duas formas através das quais construíam-se valores em torno dos quais grupos reconheciam pertencimentos.

É nesse contexto que o folclore surgia como cultura popular, participando ativamente do presente através de alguns nomes que passavam a ser reconhecidos como artistas populares e seus trabalhos como “arte popular” ou “arte negra”. Esse processo ocorria no contexto da intensificação da sociedade de consumo e a entrada maciça de eletrodomésticos, o que alterava a dinâmica, assim como a aparência do espaço doméstico. O consumo da produção popular era então uma forma de valorizar a manufatura como símbolo de um circuito no qual produção, circulação e fruição eram integrados, contrastando com a lógica de mercado vinculada aos bens industriais. Os museus de arte moderna brasileiros foram o lócus de atuação de um conjunto de atores que conectava

moda, design e arte a partir dessa axiologia que associava bens da cultura popular a produtos industriais, valorizando ambos de forma complementar.

"Arte" e "cultura" apareceram aí como bens de consumo expostas nas salas de estar de uma camada média branca que se constituía também por sua capacidade de "descobrir" os valores estéticos da produção de pessoas pertencentes a grupos que até então não participavam do universo da "alta cultura" brasileira. A Petite Galerie, de Franco Terranova, inaugurou a possibilidade de os cariocas comprarem arte em prestações, como qualquer outro bem de consumo. Da mesma forma como a arte ingressava em um mercado de consumo, o camponês, o índio ou os povos pré-colombianos genéricos eram transformados em moda. Mencionei aqui o papel essencial que teve o design brasileiro no momento em que se institucionalizava.

No quinto capítulo, procurei compreender a trajetória de Olly Reinheimer, o impacto da imigração e de seu pertencimento étnico na *carreira* que ela construiu, articulando essa trajetória com o contexto social e o sentido específico da produção têxtil. Como no capítulo anterior, o texto aqui ganhou uma dimensão mais temática do que cronológica. Procurei articular a modernidade artística às reconversões de classe, étnicas, de geração e gênero que tiveram que ser feitas na construção dessa *carreira*, mostrando o papel do ensino de arte na construção de alguns cânones dessa modernidade. Nesse processo vemos também como as roupas são *artificadas*, isto é, a mágica do campo artístico é colocada em funcionamento para transformação das vestimentas em objetos de arte.

A participação do Estado em tal empreendimento alinhavava uma ideia naturalizada de cultura e uma dimensão industrial que pode ser percebida no patrocínio do Itamaraty a diversas exposições. Seu ingresso no campo artístico carioca, com participação em outros estados brasileiros, como São Paulo, Bahia, Minas Gerais, entre outros, deu visibilidade a suas práticas de forma tal que a trajetória de Werner parece ter ficado em segundo plano. No entanto, através de sua biblioteca foi possível ter acesso a um sistema de pensamento que dava suporte político e social, ao mesmo tempo que era fonte de referências visuais para o trabalho dela. A "arte decorativa" aparece como a dimensão feminina do design, potencializando os significados do tecido ao inseri-lo, ao mesmo tempo, no universo do mundo artístico e industrial. Olly foi apenas uma das mulheres que contribuiu para um edulcoramento do capitalismo industrial brasileiro e para a reificação de representações de gênero para as mulheres brancas de classe média.

No sexto capítulo, trato do encerramento da trajetória de vida de Olly e Werner e da pesquisa... por enquanto. Para tanto, divido-o em quatro partes. Na

primeira, falo dos últimos anos de vida dos dois, e do impacto que o final do contexto político e social do início da década de 1990 teve em termos de um impulso arquivístico para Werner. Na segunda, elaboro sobre o tema central da *carreira* de Olly, uma relação renovada entre "modernismo" e "primitivismo", não mais como projeto de Estado, mas como uma forma de construção de pertencimento por parte de uma nova camada média constituída em grande medida por primeira ou segunda geração de imigrantes[14] brancos. O estímulo ao uso de referências indígenas, populares, infantis e negras inseria a produção desses grupos em um emergente mercado de consumo racializado através do caráter paradoxal de se apropriarem da produção desses grupos como forma de criar valor para os bens produzidos por e para essa elite branca.

Impactados pelos movimentos modernistas europeus, os atores sociais aqui investigados reforçaram os valores da autenticidade sem uma crítica às relações assimétricas produzidas e sustentadas por um colonialismo que se mantinha através de uma gramática que encontrava no universo artístico sua forma mais elaborada. O desejo dos imigrantes de fugirem à condição de estrangeiros renovava a ideia da oposição em relação aos "nativos", situacionalmente avaliados. As coisas produzidas por esses grupos subalternizados foram colecionadas como forma de marcar identidades e fabricar imagens de um passado e produzir um futuro. Pessoas e grupos se inventaram a partir da posse e da utilização dessas coisas.

A noção de *liberdade* surgia como uma forma de constituir a representação do artista como alguém que ia contra as convenções sociais e não alguém que criava a partir do que a sociedade lhe oferecia. Forjada como uma maneira de fugir aos sistemas totalitários, essa categoria era ressignificada para obliterar as formas através das quais cânones como autenticidade, singularidade e ruptura tornavam-se exigências do mundo social. Em outros contextos, criar podia ser compreendido como moldar o mundo, ao mesmo tempo moldando a própria humanidade, engajando corpos conscientes e descobrindo o significado das coisas no processo de uso; misturar-se ao mundo para percebê-lo de formas diferentes (INGOLD, 2011). Procuro mostrar nesse processo de conforma-

14 Não me detenho nas trajetórias desses outros imigrantes que fizeram parte da teia de relações do casal, pois além das diferenças em motivos para a imigração, status social e recepção no país, o que une esses imigrantes é tanto o fato de fazerem parte de uma mesma teia, como de terem de uma forma ou de outra se envolvido com a produção cultural local/folclórica/popular.

ção de uma certa modernidade nacional brasileira o desafio à polarização entre "novidade e convenção, ou entre a dinâmica inovadora do tempo presente e o tradicionalismo do passado, que há muito constitui uma poderosa tendência subliminar nos discursos sobre modernidade" (INGOLD; HALLAM, 2007).

Institui-se nesse período a ideia de criatividade a partir da qual o artista deve se apresentar em oposição às convenções, obliterando essa norma, ela mesma, como convencional. A forma de trabalhar os materiais — couro, madeira e fibras — foi um dos caminhos para a institucionalização dessa noção de criatividade como rompimento com as convenções.

Nesse capítulo de conclusão aponto ainda a relação tensa entre antropologia e história da arte, argumentando pela complementaridade e oposição que vigoram em suas perspectivas. Reflito sobre o arquivo pessoal como objeto de estudo, meu inevitável envolvimento com o assunto e em como usar isso a favor, e não contra, a pesquisa. Procuro analisar a resistência à morte na preservação das coisas. Em alguns momentos, permito-me abandonar as tentativas de objetividade e declarar abertamente o amor e admiração da neta por esses avós. Nessas declarações exponho parte do processo da pesquisa e algumas experiências de campo que diminuíram a distância entre os pertencimentos geracionais, temporais e étnicos entre nós. Menciono, também, a tensão que foi escrever sobre a trajetória de judeus que fugiram do nazismo, mas que tiveram vidas marcadas por alegrias e reconhecimento. O holocausto ainda pesa sobre os sobreviventes, três gerações depois, por isso é preciso justificar.

Uma nota sobre o uso e tratamento das fontes

Em relação às fontes etnográficas, muitas vezes são manuscritos, textos datilografados, colunas de jornal retiradas de seu contexto. Algumas vezes, esse material nunca teve uma paginação, ou perdeu a paginação original do veículo onde foi publicado. Assim, só há indicação de páginas quando isso se aplica. Não adotar os recuos para as citações foi uma escolha estética visando também facilitar a leitura. Para facilitar então a distinção entre as formas de utilização dessas fontes, assumi o formato itálico com aspas para os textos que constituem objeto de análise, isto é, as fontes etnográficas, e entre aspas sem itálico quando são textos usados como instrumento ou ferramenta de informação e interpretação. As categorias de análise, por sua vez, foram colocadas entre aspas, sem itálico.

1

ENTRANDO NO UNIVERSO DE OLLY E WERNER

1.1. O espaço doméstico na antropologia

Já nos primórdios da antropologia moderna, os autores mais clássicos usaram as casas de seus informantes como contexto para observação da constituição dos relacionamentos familiares, práticas e identidades de seus integrantes. Ainda assim, o ambiente doméstico, entendido tanto como um espaço social onde se desenrolam relações, como uma dimensão ideológica que constitui essas mesmas relações, foi um tema tardio na disciplina.

Assim, no início da institucionalização da antropologia, se privilegiava a investigação dos domínios públicos, mesmo que fosse nos universos domésticos que os pesquisadores tivessem os primeiros contatos com seus sujeitos de pesquisa. A instrução básica era de que se deveria viver com os "nativos" e esses se tornavam, muitas vezes, seus principais informantes. Observar os detalhes da casa tornou-se central para o trabalho de campo. Esses espaços, entretanto, foram tratados como cenário de expressão das formas de apropriação do mundo mais amplo, assim como representação desse mundo nos âmbitos privados.

A existência de um projeto comum no que tange a construção da moradia contribuiu para a criação de uma forte relação entre essa entidade e a coletividade formada

por seus habitantes. Não é à toa que Lewis Henry Morgan, responsável por importante trabalho sobre sistemas de parentesco, inaugurou, em 1881, essa perspectiva do domicílio como representante do complexo social ao qual seus habitantes pertencem. Sob o título *Houses and house-life of the american aborígenes*, Morgan buscava comprovar sua teoria de que a humanidade teria evoluído por estágios de progresso analisando as estruturas das casas de diversos grupos norte-americanos.

Bronislaw Malinowski é, também, uma referência histórica na antropologia do domicílio ao publicar o trabalho *The Family Among the Australian Aborigenes*, em 1913, em que associava a família a um espaço físico no intento de colocar um fim no debate sobre a inexistência de estruturas familiares em algumas sociedades humanas. Na busca de "provar" que a família é uma instituição universal, Malinowski incorreu no equívoco de tratá-la como uma entidade concreta e não como um construto ideológico com implicações morais (COLLIER; ROSALDO; YANAGISAKO, 1997). No entanto, sua associação entre o agregado familiar e o espaço doméstico instigou diversas pesquisas tanto para confirmar como para rejeitar sua proposição ou com outros propósitos.

Entretanto, foi o trabalho do sociólogo Pierre Bourdieu (1970) que reivindicou a moradia como mais do que apenas um cenário onde as relações sociais pudessem ser observadas. Vinculado ao estruturalismo, o autor enfatizou a relevância da moradia no estudo da organização social. Com ênfase na prática, na contingência e na estratégia por oposição estrita à estrutura mostrou como uma série de oposições simbólicas constituem o eixo em torno do qual as pessoas estruturam suas crenças no mundo. A habitação então apareceu como central na estruturação do que ele veio a denominar *habitus*. Na casa, a estrutura social estaria presente em uma ordem externalizada e não apenas na mente dos habitantes. Em sua teoria, o *habitus* é a incorporação da cultura através de uma prática baseada nas coisas, elas mesmas estruturalmente ordenadas.

O desenho geral das vilas e o interior das casas espelhariam, assim, variações das oposições binárias estruturantes daquelas sociedades. Oposições como natureza/cultura, macho/fêmea, morte/vida, escuro/claro, leste/oeste, esquerdo/direito eram consideradas universais. Entretanto, implicitamente essas estruturas simbólicas eram consideradas comuns às culturas exóticas, sugerindo que as sociedades industriais não mais se apoiavam em simbolismos.

Na perspectiva da antropologia britânica, Mary Douglas (2002), por exemplo, se ocupava menos dessas polaridades e focava mais no comportamento que expressava zonas rituais e fronteiras simbólicas, como liminares de importantes valores sociais

a serem preservados. Os rituais da casa foram percebidos a partir de uma análise simbólica da cultura. Preocupada com a forma como os sistemas rituais definem estilos de vida, Douglas (1991) pensou o lar a partir dos rituais cotidianos, do consumo e da sistematização do orçamento como formas de construção e manutenção dos laços de solidariedade. Para a autora, o lar é uma comunidade embrionária graças a uma solidariedade mística capaz de superar as tendências de fissura. O espaço como construção social tornava a moradia uma forma de observação das organizações sociais pensadas em relação às práticas e valores culturais, econômicos e políticos.

O antropólogo Claude Lévi-Strauss (1982) também apresentou um trabalho que elaborava uma teoria em torno da noção de "sociedade de casa" (*Société à Maison*) relacionando a pessoa moral a seu domínio de bens materiais e imateriais perpetuado na transmissão de nomes, fortuna e títulos. O trabalho de Lévi-Strauss é importante, pois sua notoriedade fez com que o potencial do domicílio como unidade de análise fosse alçado a um novo patamar. As próprias críticas dirigidas ao seu trabalho já são os primórdios de um avanço da consideração das habitações como foco de análise.

Ainda no início do século XX, com o avanço da colonização e o desaparecimento do que se consideravam sociedades "autênticas", assim como a progressiva diminuição de verbas para pesquisa, os antropólogos começaram a se voltar para os grupos internos às suas sociedades que representavam certa "primitividade". Foi assim que as comunidades rurais deixaram de ser interesse apenas de historiadores e sociólogos e passaram a ser investigadas a partir de trabalhos etnográficos.

As análises de campesinato tomaram a casa camponesa como uma forma específica de economia, representando, ao mesmo tempo, um espaço moral e um modo de vida. Autores de tradição marxista trataram a terra e a moradia como pequena propriedade familiar distinguindo-as das grandes propriedades dos fazendeiros e sua visão objetiva do lucro. A propriedade camponesa seria o meio do caminho entre nossas duas polaridades imaginárias — a ordem moral e a técnica. O domicílio foi pensado como uma empresa familiar e o grupo doméstico se confundia com uma unidade espacial constituída pelo trabalho em uma mesma empresa agrícola. Para alguns, a reprodução social do campesinato foi tratada a partir da indivisibilidade da propriedade composta pelo conjunto da casa, hortas e pomares, núcleo principal do patrimônio camponês, não sendo necessariamente representado por toda a terra que a família possuía (BOURDIEU, 1962; SHANIN, 1971; SEGALEN, 1980).

No entanto, nenhum desses trabalhos levava em consideração as conotações emocionais e ideológicas que eram tão importantes no processo de

constituição da ideia de *lar* no ocidente moderno. Assim, a mudança de uma análise da moradia para investigações sobre o conceito de "lar", ou de "espaço doméstico" (CARSTEN, 1999), surgiu no final do século XX refletindo uma mudança epistemológica na disciplina. As críticas pós-modernas à polaridade primitivos/civilizados implícitas nas análises antropológicas mostravam que nessas interpretações os ocidentais pareciam ter sido destituídos de motivação simbólica ao longo do processo civilizatório. Entretanto, enquanto a dimensão simbólica não era considerada apropriada para a antropologia das comunidades urbanas, ela florescia nas investigações das comunidades rurais percebidas como isolados primitivos na sociedade moderna (CARSTEN, 2017).

No Brasil, a antropóloga Beatriz Heredia (1979), por exemplo, analisou a organização interna de unidades de produção camponesa numa região da Zona da Mata pernambucana mostrando a existência de uma divisão sexual do trabalho e como as classificações podem associar espaços a pessoas. A habitação e, em seu interior, a cozinha, foi identificada como domínio feminino. As mulheres, além do trabalho em casa e na roça, cuidavam dos animais e do cultivo próximos à moradia. As crianças eram socializadas nesses espaços, de acordo com o sexo, seguindo modelos de masculinidade e feminilidade.

A segregação dos sexos tornou-se centro do interesse de diversas antropólogas feministas que passaram a buscar a dominação patriarcal em todos os níveis. Na busca de uma confluência entre espaço, gênero e poder a partir da dimensão simbólica, a perspectiva feminista sedimentou a transição da ideia tradicional de casa na antropologia para o conceito de *lar*. Influenciadas pelas críticas da antropologia pós-moderna, tornou-se um projeto mostrar a relevância da análise simbólica dos lares contemporâneos. Assim, práticas consideradas mundanas como lavar, cozinhar, decorar e arranjar os cômodos do lar, tornaram-se simbólicos, rituais domésticos com categorias significativas.

Essas investigações tiveram impacto, também, no interesse pelos objetos da chamada "cultura material"[1]. O antropólogo Daniel Miller, por exemplo,

---

1 Ingold (2002) tece uma crítica ao termo "cultura material" argumentando que se trata de uma tentativa de sobrepor os domínios da cultura e da materialidade delegando a forma à cultura e sua substância à natureza, mesmo que o objeto seja feito de plástico, por exemplo. Sua reclamação é dirigida ao fato de que pouca atenção é dada aos materiais e suas propriedades e a ênfase recai quase inteiramente sobre questões de significado e forma — isto é, sobre a cultura em oposição à materialidade. Uso o termo então, ciente de que forma e substância precisam ser levadas em conta nas análises das coisas.

capturou o poder das práticas de consumo e substituiu a ideia de alienação que a retórica marxista relaciona à impotência pela noção potencializadora de apropriação. O autor mostra a produção em massa de objetos incorporados no uso doméstico e transformados em universos pessoais de significado. Em estudos como esse, o conceito de identidade geralmente designa o sujeito da apropriação ou criação. O consumo aparece nas investigações antropológicas, não mais como a dimensão (des)moralizada de uma cadeia causal, da qual a produção seria a dimensão mais nobre, mas na potência de sua positividade (FOUCAULT, 2003). É nesse sentido que Daniel Miller (2002) procura identificar as implicações sociológicas do consumo na vida contemporânea, observando a relação entre a dimensão cultural e a criação de subjetividade.

As feministas, por sua vez, foram buscar na história social o processo de formação do moderno *lar* emocional, centrado na domesticidade feminina como cerne das sociedades onde os homens detêm o poder. Como teria surgido esse domínio como uma prisão feminina que segrega a mulher das esferas públicas? O processo pode ser melhor descrito a partir da Inglaterra, já que o sentido ideológico desse espaço doméstico foi moldado ao longo do processo de colonização, industrialização e urbanização. Segundo Anne McClintock (2010) a formação desses universos ideológicos, o *lar* e a esfera pública, foi um movimento concomitante ao imperialismo britânico e à invenção do progresso industrial a partir de um culto da domesticidade no qual raça, classe e gênero mantinham relações íntimas, recíprocas e contraditórias.

Para a autora, a domesticidade é um espaço tanto quanto uma *relação social de poder*, com uma genealogia histórica que "envolve processos de metamorfose social e sujeição política das quais o gênero é a dimensão permanente, mas não a única" (2010, p. 63). A construção de um culto da domesticidade foi ao mesmo tempo um processo de racialização do espaço doméstico e de domesticação do espaço colonial. A autora mostra como a dominação de gênero e de classe se unem ao cientificismo evolucionista, como justificativas civilizatórias do colonialismo com táticas de controle sexual no processo de conquista sul-africana. Nesse processo, a distinção temporal e espacial entre natureza primitiva e cultura civilizada produzem representações de domesticação das paisagens que são reforçadas através da propaganda.

Internamente às cidades inglesas, a construção da domesticidade como dimensão ideológica generificada esteve vinculada à ascensão da burguesia e sua

vontade de diferenciação de ambas as classes trabalhadora e aristocrática. As relações dialéticas entre absorção e controle de diversos "outros" como mulheres, operários e negros mostra a ligação íntima entre o culto da domesticidade e a valorização da ociosidade feminina como fronteira de pertencimento à uma classe social particular, "respeitável". Criou-se no século XIX uma contraposição entre a imagem da mulher trabalhadora, que passou a ser equivalente dos homens não brancos em seus vícios e falhas morais, e a mulher de classe média branca. Na construção desses valores, o fetiche da mercadoria foi associado ao culto à limpeza como forma de higienização do espaço doméstico. O sabão, principalmente, tornou-se o produto industrializado responsável por uma mágica social de produção de um lar "limpo" e "brilhante" que apagava, nas propagandas, o trabalho feminino que estas implicavam e, ao mesmo tempo, purificava racialmente as classes subalternas.

Entretanto, a construção da ideia de um domínio específico da família, feminino, também esteve associado a profissões como o urbanismo, a arquitetura e o design. Quando grandes levas de trabalhadores rurais se mudaram para as cidades buscando emprego nas fábricas, a classe média criou uma segregação espacial e mental, reconstruindo seu estilo de vida nos subúrbios, fora da superpopuladas cidades. Esses novos bairros (sub)urbanos surgiram assim como uma interpretação da dominação a partir também das oposições cidade/campo, além de trabalho/lar, nas quais os primeiros termos eram os espaços masculinos por excelência.

Essa separação espacial resultou em esferas distintas de gênero e classe, com seus comportamentos e valores associados. A cidade era o espaço da racionalidade econômica, marcada pelo lucro e a eficiência, enquanto o lar era o espaço do afeto e da moral. Essa distinção se acentuou no início do século XX, quando designers de interiores e urbanistas expressaram esses valores em projetos de urbanização e de decoração do lar. A urbanização das cidades, por exemplo, pretendia disciplinar as classes trabalhadoras, consideradas sujas e desordeiras. Explicitavam-se aí os valores do lar, limpeza e organização, que deveriam ser criadas e mantidas pelas mulheres. O trabalho de produção desse lar, entretanto, não deveria ser percebido, daí o culto ao ócio feminino e o alijamento das mulheres dos espaços de poder, que se dava sob o disfarce da proteção pela segregação delas em áreas afastadas da presença das classes perigosas. Na Europa, e no Brasil, subúrbio tinha inicialmente essa conotação

de área familiar em oposição aos centros das cidades, regiões propriamente urbanas. No entanto, se havia nessa organização uma ideia de isolamento das mulheres burguesas sob a aparência da segurança, essas mesmas mulheres se conformaram a essa separação seduzidas por certa "ideologia do amor de devoção à família" (TIBURI, 2018). As classes médias construíram assim todo um universo de consumo e estilos de vida em torno dessas ideias que pressupunham a separação, também espacial, dos gêneros (FRIEDAN, 1971).

No final do século XX e, especialmente, no início do XXI, os domínios de *lar* e trabalho e as separações de gênero dentro do *lar* não estão mais tão marcados. Tampouco as noções de público e privado na época das redes sociais. No entanto, as oposições que aí se fundam ainda têm relevantes sentidos na sociedade atual. O *lar* ainda dá sentido a diversos outros espaços sociais, principalmente quando se é separado dele, como no caso de imigrantes e refugiados. Para esses, o *lar* pode ser a casa que se deixou para trás, ou o país. No caso de imigrantes e refugiados que tiveram que deixar seus *lares*, seus bens materiais, seu ambiente de vizinhança, compatriotas e ainda familiares e trabalhos, a saudade, ou *homesickness*, é uma doença que não tem cura, quando não se tem um *lar* para onde voltar[2] (CARSTEN, 2017). Em alguma medida, esse foi o caso de Werner e Olly, como descreverei no próximo capítulo.

O *lar* implica em sentidos culturais e pessoais, profundamente vinculados, mas diferentes, escapando de definições simples. Dependendo de quanto se ganha, se tem acesso a tipos de lares distintos, com comodidades diferentes, que dão a seus habitantes experiências variadas. O sentido, depende também da biografia da pessoa: para uma criança, um adolescente ou um idoso o lar pode significar coisas muito diversas. O entorno, a vizinhança, também tem influência sobre a forma como sentimos e os sentidos que damos ao lar: morar na Zona Sul do Rio de Janeiro permite uma experiência de urbanidade completamente distinta da que se tem quando se vive na Zona Norte ou Oeste. A vida social é constituída, também, pelos diversos ciclos de reinvenção de lares ocasionados seja por motivações internas — casamentos, novos empregos, busca de experiências — ou externas — catástrofes, guerras, perseguições políticas.

---

2 *Sickness* em inglês significa doença, *home* é lar. Portanto, a tradução literal de *homesickness* é doente pela falta do lar, ou saudade de casa.

Lar é um dos conceitos centrais da cultura ocidental moderna, pois seu significado é o resultado de um desenvolvimento histórico da progressiva separação de dois domínios, produção e consumo, respectivamente relacionados ao trabalho e ao espaço doméstico. O que também representa duas concepções de racionalidades distintas, o domínio público do lucro e o domínio privado da moral. Entretanto, profundamente incorporado na cultura ocidental e organizações sociais, esse ideal não se funda em oposições espaciais, emocionais e sociais do trabalho e do espaço doméstico. Tanto quanto raça, gênero e classe não são distintos reinos da experiência como peças de lego que se encaixam (MCCLINTOCK, 2010). Público e privado, lar e trabalho, produção e consumo só existem através das relações que mantêm entre si, mesmo que de maneiras contraditórias e em conflito.

Em termos ideais, lar e trabalho foram construídos ao longo do século XIX, principalmente, em oposição um ao outro, mesmo que sejam categorias interdependentes e mutuamente constitutivas. O lar é assim uma condição histórica, dependente desse desenvolvimento. As abordagens iniciais que tomavam a casa como espelho da organização social são criticadas pela fixidez de suas análises. Adotar a ideia de *espaço* doméstico foi uma forma de defender o lar como um processo a ser desvendado através da comparação histórica.

Afirmando o caráter processual, sublinha-se os procedimentos de construção, desgaste, manutenção, organização e reorganização, decoração e redecoração a que o ambiente é sujeito permanentemente, assim como os processos sociais que ali se desenrolam. Ao invés da objetividade das coisas acabadas, a poesia das coisas acontecendo. Trata-se de atentar para forças e resistências que se aliam umas às outras para dar vida às formas (INGOLD, 2002).

Uma crítica importante à abordagem estruturalista das habitações foi que estas não refletem apenas outros domínios, mas podem elas mesmas ser instrumento na resolução de dilemas, assim como serem constitutivas de relações sociais (MILLER, 2001). Essas críticas foram parte da reformulação nas abordagens teórico-metodológicas da disciplina quando a participação das coisas nos fenômenos sociais foi revista e redimensionada, dando origem ao que alguns investigadores concebem como uma etnologia da subjetividade — que mostrou que as identidades pessoais estão profundamente vinculadas às culturais, sem se reduzir a elas.

Repensando a epistemologia da antropologia, o antropólogo britânico Tim Ingold procura aproximar essa disciplina da arqueologia, arte e arquitetura,

pensando todas como formas de conhecimento e intervenção no mundo. Para ele, enquanto a antropologia, com sua exigência de objetividade teria expurgado a vida de seus relatos, na arte, no desenho e na arquitetura o autor encontra o restabelecimento de um caminho inverso que recoloca o mundo como uma forma histórica de vida, *habitada* em seu sentido pleno.

Sua intenção é mostrar a vida em movimento, com ênfase no processo e não no produto-final. Para tanto, ele faz uma revisão de uma série de categorias analíticas utilizadas pela disciplina. Uma delas é a recapitulação das análises de alguns autores marxistas sobre a ideia de produção, incluindo o próprio Marx, para defender que o verbo produzir deveria ser compreendido como intransitivo, assim como *habitar*, crescer, esperar, planejar, construir e fazer. Isso restauraria a primazia existencial da produção sem colocar a intencionalidade como condição necessária.

Ingold rejeita a ideia de trabalho produtivo como uma forma de transcrever formas ideais preexistentes sobre um substrato material amorfo (INGOLD, 2011, p. 35). Por isso, sua opção pelo uso do verbo habitar como forma de expressar a maneira, isolada ou em conjunto, que os seres humanos produzem suas próprias vidas. Habitar um mundo não é apenas ocupar determinadas estruturas, mas trabalhar com materiais, trazendo forma à existência "dentro das correntes de atividades na qual estão envolvidos e nos contextos relacionais específicos de seus compromissos práticos com seus arredores" (INGOLD, 2011:35).

O interesse de Ingold nos processos, em oposição aos produtos, considera a produção como parte das condições para a atualização de identidades potenciais não como atributos recebidos, mas como resultado de realizações produtivas. A noção de consumo, então, não é considerada como uma dimensão oposta ao trabalho como atividade generificada com conotações simbólicas e econômicas historicamente constituídas no mundo pós-industrial. Assim como a produção, o consumo aparece, em sua formulação, como dimensão fixada em objetos e imagens pré-concebidas a partir da transitividade de meios e fins.

No entanto, da mesma forma como Ingold concebe a produção como um movimento que descreve um caminho, sem lugares fixos e identidades preestabelecidas, a opção pelo consumo como perspectiva de interpretação das trajetórias e coisas do casal Olly e Werner tem uma dimensão política na qual as relações de gênero são ponto de partida e chegada. Produção para Ingold está relacionada à ontologia do ser. Na interpretação aqui proposta, o consumo

também é constitutivo dos sujeitos em questão, sendo a emoção e o afeto explicitamente acionados na descrição e interpretação do material investigado. Se Ingold usa a ideia de produção para falar de um corpo senciente, banhado na luz, submerso no som e arrebatado de sentimento, eu uso o consumo para descrever essa imersão na emoção e afeto despertados ao longo da investigação de coisas tão próximas como uma "cosmologia" na qual alguns familiares se constituíram e ajudaram a me construir.

Como alguns autores (FABIAN, 1983; SANTOS, 1988; SHORT, 1999) já chamaram atenção, a modernidade privilegiou a metáfora do tempo, mas pouco se desenvolveu sobre o espaço, considerado como lócus de rigidez das análises socioantropológicas. O evolucionismo foi um conjunto exemplar de tentativas de mostrar como as coisas se desdobraram no tempo. O espaço doméstico é, nesse sentido, um lugar-chave para compreender como as relações familiares, o gênero, as identidades de classe são negociadas. No entanto, não se trata de um espaço separado dos movimentos que o produziram, mas um espaço dinâmico e aberto. Um espaço *habitado* — não *ocupado* —, um nó denso de linhas vitais entrelaçadas (INGOLD, 2011). É nesse espaço doméstico, em contínua transformação, que vivemos partes importantes de nossa constituição enquanto posição social, saúde e bem-estar físico e emocional, condição essencial para nossa socialização no mundo.

***

Em 1929, Virginia Woolf explicitava a dificuldade das mulheres em encontrarem um lugar para si dentro do que era essencialmente seu espaço de trabalho, o domínio doméstico. Em *Um teto todo seu*, a autora fala da importância de um lugar que garantisse privacidade e recursos financeiros que dessem às mulheres o mínimo para obtenção de sua autonomia frente aos homens. Na antropologia, como na literatura, o *lar* aparece como um espaço onde os gêneros estão em conflito. Mas mais do que cenário, a casa como espaço de habitação intervém nas práticas que aí se desenvolvem (MILLER, 2001). Sua análise deveria levar em conta a estrutura arquitetônica, as pessoas que nela transitam, assim como seu entorno, isto é, o espaço físico e social onde se encontra e, também, o ideal no qual as pessoas se baseiam para fundar seu domicílio particular e suas transformações ao longo do tempo. Como não é possível, no escopo desse

livro, abordar todas essas dimensões, procurei enfatizar aquelas pertinentes ao universo simbólico construído pelas pessoas que conviviam com o casal Reinheimer, assim como sua participação na constituição desse universo.

O apartamento onde Olly e Werner residiram, desde o início da década de 1950, em certa medida, foi o que levou à pesquisa sobre o casal. Cheio de armários, gavetas e inumeráveis outros lugares onde guardar coisas, cada móvel aberto se apresentava como um mundo de documentos, tecidos, moldes, formas de madeira, de cerâmica, acrílico, metal, linhas, lãs, novelos, carretéis, agulhas, teares, telas de silk, telas em branco, telas pintadas, desenhos, gravuras, lápis, canetas, borrachas, projetor de slides, tintas, vidros, máquinas fotográficas, caixas e diversas outras coisas que pareciam não ter fim. Os dois permaneciam presentes através da multiplicidade de coisas que, mesmo sem classificação ou interpretação, não se deixavam descartar.

Esse apartamento foi durante grande parte de minha vida referido pelos diversos membros da família como "casa da vovó". Como nos idiomas anglófonos que diferenciam *house* de *home*, em português, temos também dois termos para se referir ao espaço doméstico, "casa" e "lar", respectivamente. O termo "apartamento", no Brasil, é usado, em geral, para se referir à estrutura arquitetônica de um domicílio em uma comunidade vertical situada no espaço urbano, que pode ou não ter as conotações afetivas relacionadas ao espaço doméstico. Rosales (2015) apresenta o debate sobre os termos *house* e *home* argumentando que Birdwell-Phesant e Lawrence-Zuniga (1999) atribuem ao primeiro o sentido de uma estrutura física ou de abrigo, enquanto ao segundo estaria reservado a ideia de origem, retiro e contexto de pertencimento. *Home* seria, assim, uma ideia de lugar e não simplesmente de espaço e implicaria ligações emocionais e significados.

Em português, essa clara distinção não é simples, já que o termo *casa* condensa ambos os significados, podendo ser usado para se referir a um imóvel a ser comprado ou vendido, ao lar, o bairro ou ao país de origem. Se estou no carro junto com amigos saindo de uma cidade qualquer para voltar para o local onde vivemos, casa é essa última cidade. Se estamos, o mesmo grupo, a passeio e saímos de um sítio histórico para o hotel onde estamos hospedados, casa é esse hotel. Assim, optei aqui por utilizar o termo casa, apartamento e espaço doméstico como variantes intercambiáveis desse espaço social onde se consti-

tuíram diferentes subjetividades, relacionamentos, valores e comportamentos relacionados, de uma ou outra forma, ao casal Olly e Werner, mas que também contribuiu para a construção desses valores e relacionamentos.

Como argumenta a antropóloga inglesa Janet Carsten (1999), a construção de sentido não é necessariamente consciente, mas está relacionada e é sustentada pela prática. O sentido se dissolve se não for atuado e reencenado constantemente. Sua prática recorrente no vocabulário antropológico é denominada "ritual". Para a família Reinheimer, a "casa da vovó" era lugar de origem, afeto e criatividade. Era também espaço feminino — levou alguns anos, após a morte de Olly para que o apartamento passasse a ser denominado "casa do vovô" —, assim como espaço de trabalho, de debate intelectual e, sobretudo, de novas experiências tanto para as crianças quanto para os adultos, pois se experimentavam ali texturas, combinações de cores, sabores, odores, sons e formas de estar no mundo. É por aí que convido o leitor a entrar, iniciando pela sala de estar, cômodo geralmente considerado mais masculino, até chegarmos no quarto de Olly, em que o feminino se expressa através dos tecidos, das tecelagens e das roupas.

1.2. Negociações de um estilo de vida

O apartamento em que moravam assim que se casaram, em 1939, ficava no lugar onde hoje existe o Bar 20, em Ipanema (fig.14 e 15, 76 a 78). Na década de 1950, se mudaram para o apartamento na Visconde de Pirajá, altura do posto 9, local onde se encontrava o acervo do casal quando da pesquisa e escrita desse livro.

Trata-se de uma unidade de fundos. Portanto, as janelas dos principais cômodos ficam na direção do mar, que podia ser visto até o início da construção dos edifícios de oito ou mais andares no bairro. No acervo, um desenho da vista da janela do quarto de Werner mostra o início da mudança no gabarito dos prédios da orla de Ipanema (infelizmente, não há referência à/ao autor/a) (fig.16).

Entra-se por uma sala ampla, iluminada por uma janela de 2 × 6 metros. A partir do final da década de 1970, os seis metros de extensão da janela por um metro de profundidade passaram a ser ocupados por vasos de amianto de até um metro de diâmetro, transformado em um jardim com plantas diversas (fig.17). Entre elas, uma bananeira e uma figueira cujos galhos, com o tempo,

se curvaram e passaram a acompanhar o teto. Espalhadas pelo chão, perto dos vasos, ficavam cerâmicas de Celeida Tostes[3], em formato de bolas de diversos tamanhos, vasos variados e um fogão de cerâmica. Ainda no chão do "jardim", podiam ser encontradas outras peças de cerâmica (produzidas por Olly?) no formato de carretéis em tamanhos diversos: largos e baixos, altos e finos, altos e largos, baixos e finos (todos maiores que 20 × 20 cm).

A sala era decorada com um grande sofá azul-marinho, de linhas retas, cadeiras forradas de couro também em linhas retas, e um armário baixo de laca preta, em cima do qual havia diversos objetos com formas, materiais e tamanhos variados que compunham a decoração. Uma mesa *rústica*[4] ficava a um canto, também usada para suporte de peças decorativas, antigos almofarizes e pilões de bronze e vasos de cerâmica (fig. 46 a 65).

Muitas imagens de modelos vestindo roupas de Olly foram tiradas nesse apartamento (fig. 87 e 103, por exemplo). Até a década de 1970, o apartamento tinha o chão de tacos de madeira, com decoração significativamente menos marcada pela mistura de estilos e materiais que configura o que estou chamando do "estilo de decoração dos espaços domésticos" fundado pelas práticas de produção e consumo que descreverei ao longo do livro. Na reforma, no final da década de 1970, o chão da sala perdeu os tacos e passou a ser de cerâmica marrom. Cubos em madeira branca, de diversos formatos e tamanhos, serviam como suporte para peças decorativas no hall de entrada. Dentro desses cubos, armazenava-se coisas. Na última exposição da artista, serviram de suportes às obras (alguns exemplos podem ser vistos na figura 19, imagem superior)[5]. Nas paredes, viam-se quadros de variados produtores, a maioria contemporâneos do casal.

---

3 Sobre a artista cf. dissertação de mestrado de Patrícia Aguiar, 2017.

4 O sentido que atribuo a esse termo será desenvolvido ao longo do livro.

5 Figura 20: Foto superior é do hall de entrada. Na parede, quadros de Ana Maria Maiolino, Roberto Magalhães, Franz Krajcberg, Juan Le Parc, Gamarra, Ivan Serpa e um quadro em branco. Um banco e um cesto indígena com uma escultura móvel de Olly (uma cobra colorida), uma peça em cerâmica (provavelmente de Celeida Tostes) e uma peça em cimento de autor desconhecido. Em cima do baú, um pilão de madeira, um moedor manual de café e uma peça africana. Foto inferior, objetos decorativos de cerâmica, final da década de 1970 (autoria desconhecida). As fotos pertencem à publicação *Casa & Decoração*, de 1978.

Os dois quartos onde dormiam, separados, ficam um ao lado do outro, enquanto o quarto que dá para a parte interna do prédio era usado, inicialmente, como quarto do filho e, a partir de meados da década de 1960, como ateliê. Alison Clarke (2001) chama atenção para o fato de que o nascimento, morte ou mudança de algum membro da família é sempre um marcador importante que instiga a redecoração. A saída do filho para cursar engenharia em Juiz de Fora, Minas Gerais, pode ter sido o incentivo para a primeira redecoração que podemos perceber através das imagens. Entretanto, apesar de ligada aos ciclos de vida e eventos-chave, o ato de redecoração de uma casa requer sempre uma inversão, perpetuação e/ou reinvenção de seu mundo material. O ato físico de "redecorar" requer sempre uma negociação com o conhecimento cultural, social, estético, técnico tradicional, moderno e requer também certa previsão e idealização.

Na primeira mudança visível através das imagens, vemos como a sala ganhou um sofá amplo, ao contrário do pequeno sofá que acolhe apertadamente quatro pessoas na figura 20. Essa substituição não parece pouco significativa se pensarmos no que foi descrito por vários entrevistados como um apartamento aberto para visitas. As paredes quase nuas na imagem 20 são decoradas com diversos quadros como se vê nas imagens 10 a 13 e 19. Não há como ter certeza se as peças provenientes das áreas rurais do Rio de Janeiro e Minas Gerais já existiam na década de 1950, mas supomos que essas sejam resultado da ida do filho do casal para a universidade em Juiz de Fora, Minas Gerais, e sua mudança para o interior do estado quando começou a trabalhar em uma das centrais elétricas de Furnas.

No final da década de 1970, a mesa de jantar, assim como a televisão e a estante com livros e diversas peças pré-colombianas, indígenas e africanas foram colocadas no quarto de Werner (fig. 48, 50, 61 e 64). Essas peças pré-colombianas, de cerâmica, foram adquiridas na década de 1960, muito provavelmente durante duas viagens ao Peru. Em 1950, o MAM-RJ organizou uma exposição de cerâmica do Nordeste a pedido de David Rockefeller, irmão de Nelson Rockefeller, fundador do MoMA, em Nova Iorque. A intenção dos Rockefeller era juntar peças de "folclore" e das culturas materiais pré-colombianas. Durante essa década e início da seguinte, fizeram-se diversos esforços para trazer para o Brasil exposições sobre essas culturas, que resultaram finalmente na constituição do Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo.

Ao longo das décadas 1960 e 1970, parece ter havido uma disputa entre os museus Paulista, Nacional e Goeldi (PAULA, 2006) na formação de coleções de

tecidos andinos pré-colombianos. Essas coleções eram uma das formas de inserir o país em uma antiguidade sul-americana, atribuindo ao Brasil uma profundidade temporal que contradizia a ideia de "jovem nação". Era também uma forma de colonialismo interno, no qual a narrativa do progresso imperial era agora convertida em *espetáculo de consumo* (MCCLINTOCK, 2010). Colecionar essas peças era tanto uma forma de se inserir nessa "antiguidade" através de um círculo de atores que valorizava essa noção de profundidade histórica e cultural sul-americana, assim como uma forma de usar o colecionismo como tecnologia de inovação social e produção de subjetividade (SWANN, 2001).

Quando no Peru, Olly visitou sítios arqueológicos e o museu arqueológico local. A aquisição de suas peças provavelmente foi uma das formas de financiamento de pesquisas, como era comum na época. Essas cerâmicas, vasos antropomórficos e zoomórficos, urnas funerárias e potes, junto com uma coleção de tecidos e retalhos paraca adquirido na mesma época viriam a ser usados como referência em sua produção têxtil. Essas referências se materializaram tanto na estilização de figuras de animais — até então seu trabalho poderia ser classificado de abstrato pela ausência de formas identificáveis — e a inclusão de cores vibrantes em uma paleta, anteriormente feita de tons neutros.

A partir do final da década de 1970, no quarto de Werner havia uma poltrona em madeira e couro, desenhada por Márcio Mattar. Os móveis de Mattar usavam as imperfeições dos materiais e o trabalho manual como *estilo*, marcando a relação entre o fazer humano e o desenho da própria natureza. Assim, os nós da madeira eram deixados à mostra e as madeiras não eram demasiadamente lixadas para que os veios ficassem marcados (cf. fig. 31, 38 e 86). Ao invés de pintados, os móveis eram queimados com maçarico para ficarem enegrecidos, sem perder sua textura. No couro, também se deixava algumas imperfeições e a costura era feita à mão. Essa poltrona tinha uma estrutura em madeira baixa e um círculo de couro marrom almofadado com, mais ou menos, 1,20 m (um metro e vinte) de diâmetro que ficava jogado em cima da estrutura, de forma que as madeiras dos pés se insinuavam por baixo do couro. Como a almofada de couro caía por cima da estrutura, via-se por baixo apenas os quatro pés feitos de grossas peças de madeira preta (fig. 64).

Em um mundo marcado pela tentativa de domesticação e controle sobre a natureza, essa cadeira e outros móveis como ela seriam considerados próprios para casas de agricultores e pessoas rudes. No contexto social de mudança do gosto que aqui procuro descrever ela foi transformada em um estilo que com-

põe junto com peças indígenas e populares uma forma específica de se construir e se apresentar a partir da decoração do espaço doméstico.

Saber a proveniência de alguns objetos, sua biografia ou parte dela, contribuiu para interpretar o papel que a aquisição daquele e não de outra peça teria no contexto da decoração do apartamento e da construção de si. Isso foi possível graças ao conjunto de anotações sobre alguns dos objetos presentes na casa (principalmente livros e objetos de decoração) e, também pela memória familiar. Alguns dos móveis e objetos permanecem na família.

Enquanto a sala de estar recebia as reuniões maiores com pessoas, em geral, participantes do mundo de Olly, o quarto de Werner servia como sala de recepção de seus amigos, assim como sala de jantar e televisão para a família. Quase todas as reuniões misturavam outros idiomas ao português. Segundo entrevistados, não parecia que se estava no Rio de Janeiro, tanto pelos idiomas como pelos assuntos discutidos que iam de política internacional à arte moderna. A maioria dos entrevistados refere-se, principalmente, às décadas de 1960 e 1970, período de autoritarismo no Brasil que tornava diversos temas tabus.

Através de imagens e relatos, podemos ter uma ideia de como eram essas reuniões. Podiam ser jantares ou reuniões à tarde, com chá ou café. As louças usadas eram em cerâmica com cores e formatos inusitados: pratos quadrados verdes, molheiras em base de madeira preta e peças de cerâmica encaixadas, em vinho e preto, saladeiras em cerâmica azul ou verde escuro.

A artista Marilia Rodrigues (1998) descreveu esses encontros como teatrais: "Ela (Olly) era uma mulher muito requintada. Uma das coisas que eu me lembro muito bem é do requinte das mesas. Ela fazia comida. Ela cozinhava incrivelmente bem e com muito requinte e muita beleza visual. Então ela fazia, por exemplo, um ... (10')[6], ela vinha com um gaspacho e na hora H ela derramava aquele creme branco no centro de uma imensa vasilha. Era uma festa, com aplausos. Era um teatro em torno daquilo". A presença aparentemente "espontânea" de pessoas exteriores ao agregado doméstico foi narrada como frequente: uma hora a casa estava vazia, no minuto seguinte uma pequena trupe chegava de surpresa e a anfitriã preparava comidas e/ou bebidas para servir.

A historiadora do design e antropóloga Alison Clarke (2001) identifica uma transformação na relação com o lar na Inglaterra, após a década de 1990, a partir da proliferação de uma ampla gama de mídias voltadas para seu aprimora-

6 Termo incompreensível na gravação.

mento. Revistas de decoração, de artesanato DIY (*Do It Yourself*, faça você mesmo), programas de TV voltados para dicas de restauro, recuperação de móveis e ambientes indicam a aspiração de construção da casa como ambiente inalienável e como mercadoria realizável. Casas e jardins aparecem como entidades estéticas e suas construções/decorações relacionadas a uma forma expressiva, associada à consolidação e formação de uma identidade de classe média. A partir da observação da relação de alguns moradores com suas habitações, a pesquisadora identificou, também, uma disparidade na quantidade de investimento colocada na decoração dos espaços domésticos se comparadas com as evidências de que são raramente expostas a outros olhares, fora o de seus moradores. Esse não é o caso representado pela trajetória de Olly e Werner.

O espaço doméstico do casal não apareceu em nenhum momento como um espaço isolado e opressor, mas não temos informações suficientes para afirmar que nunca tenha sido assim. Entretanto, após o ingresso de Olly no campo artístico, seu apartamento tornou-se local de socialidade apropriado por ela como forma de constituir e expressar sua habilidade estética. Esse domínio foi uma das formas do casal estabelecer relações com o mundo social. O consumo das coisas ali expostas era, então, uma forma de produção de si, um aspecto produtivo, não um "reflexo", da construção e negociação de estilos e filosofias de vida. A estante cheia de coleções pré-colombianas, indígenas, além de livros e publicações relativas às viagens do casal deve, portanto, ser compreendida nesse contexto. Falarei mais sobre essas coleções no capítulo seguinte.

Algumas cores predominavam nas coisas mais estáveis da casa, na década de 1980: azul, verde e marrom. A cozinha tinha o chão verde escuro e as paredes brancas. O banheiro tinha o chão bege e louças marrom. Uma estante, com prateleiras de mármore branco, acomodava as roupas de banho e alguns cestos provenientes de grupos indígenas e do artesanato popular. Esses tons neutros eram quebrados pelo colorido das almofadas, esculturas móveis e quadros feitos por Olly, como as que aparecem nas figuras 23 e 44.

No quarto de Olly (fig. 50), havia duas camas de solteiro: uma para ela e outra para os netos. Esse era o cômodo mais simples do apartamento. Um grande armário branco, de linhas retas, guardava os pertences pessoais do casal, assim como roupas de cama e algumas outras coisas da casa. Esse quarto servia também como provador e, ali, as clientes podiam experimentar as produções da artista.

O terceiro quarto (fig. 70 e 85 a 87) durante algum tempo manteve ainda a cama de solteiro que um dia fora do filho. No final da década de 1970, essa cama deixou de existir e se instalou ali uma mesa de 2 x 3 metros, com tampo de fórmica branca, cujos "pés" eram cubos de madeira laqueada em preto. Dentro desses cubos havia material de trabalho: retalhos e peças inteiras de tecido, provenientes, em grande medida, da fábrica Bangu (hoje um *shopping center*); formas geométricas em madeira; material para fazer telas de *silk*; equipamento fotográfico; projetor de slides; retroprojetor; blocos de papel para desenho; goivas para gravura; material para pintura; tintas.

Nesse cômodo, havia, ainda, um armário embutido onde ficavam os novelos de linha e lã para crochê, tricô e tear e uma cômoda branca com gavetas, onde muitos documentos do acervo atual ficavam armazenados. Em uma prateleira, a 40 cm do teto, guardavam-se outros diversos materiais e equipamentos de trabalho. Uma roca de fiar descansava no chão. Na parede se viam grandes esquadros e compassos de madeira, tesouras e um quadro com carretéis de madeira trazia as linhas de costura nas diversas cores que compunham sua paleta. As químicas para fabricação de tintas ficavam em um armário, no corredor (fig. 51 e 59).

Jean Baudrillar, cujo contato em Paris consta na agenda de Werner, falou da configuração do mobiliário como imagem das estruturas familiares e sociais:

> O interior burguês típico é de ordem patriarcal: conjunto de sala de jantar, quarto de dormir. Os móveis, diversos na sua função, mas fortemente integrados, gravitam em torno do guarda-louça ou do leito central. Há uma tendência à acumulação e à ocupação do espaço, ao seu confinamento. (2004, p. 21).

Entretanto, falando de uma perspectiva estruturalista, o autor não levou em conta a diversidade de formas de lidar com os valores e representações de gênero, classe e raça em seus contextos históricos particulares. Na casa de Olly e Werner nada parecia típico. Na década de 1980, a vida não gravitava em torno do leito do casal, que sequer dormia junto, e nem de um guarda-louça que lembrasse as funções domésticas da esposa. A mobília era toda voltada para a apresentação de sua produção e consumo artísticos. Sua *sensibilidade* era expressa através desses objetos e se constituía no contato com eles. Os jantares e lanches que ela preparava para os amigos que eram convidados ou chegavam de surpresa, em alguma medida, também tinham essa função, para além de serem rituais de reciprocidade. As recepções, principalmente jantares, se desdobravam em uma rede de

infindáveis retribuições mantendo laços ativos e estabelecendo novos vínculos. Nessas reuniões, provavelmente, circulavam também informações acerca de financiamentos, temas, compradores, entre outras.

Se o espaço doméstico é, em parte, uma forma da família se construir e simbolizar a si mesma a partir da integração das relações pessoais nessa rede semifechada (ROSALES, 2015), a organização dos móveis e cômodos era de uma moralidade distinta da típica classe média carioca. O apartamento não tinha cômodos fechados às visitas. No quarto de Werner, a poltrona, a mesa de jantar e a televisão tornavam-no uma pequena sala de estar e de jantar. No quarto de Olly, clientes e modelos circulavam. Mesmo a cozinha tinha sua parte na produção artística. Quando passou a dedicar-se à pesquisa sobre papel artesanal, era ali que ela cozinhava diversas coisas para separar as fibras e fazer a polpa que seria transformada em folhas. Com seu humor típico, Olly mencionou em uma carta à artista canadense Betty White sobre essa nova paixão. Segundo ela, Werner parava na porta da cozinha e perguntava "é comida ou papel?", ao que ela respondia na carta, "quase sempre é papel" (OLLY, s.d.)[7]. Nessa mesma carta, ela fala mais sobre sua nova experimentação: "Fazer papel é uma mania. Tudo que se vê se transforma mentalmente em papel, entre outras coisas, chapéu de palha, palmito que é duro demais para comer" (OLLY, s.d.) .

Mesmo antes dessa produção, a cozinha era o local de fabricação de tintas, de tingimento de tecidos e onde ficava o tear maior, de um metro por um metro e meio, no qual trabalharam diversas pessoas. Assim, mais que um espaço privado, também fazia parte da produção artística e, como tal, não estava restrito ao trânsito dos habitantes da casa. Talvez somente o quarto de empregados, que tinha prateleiras cobertas com tecidos para esconder mais coisas guardadas, não fosse aberto à passagem de pessoas de fora.

O apartamento aparece aqui como um processo e, também como a materialização de um *projeto* (VELHO, 2013). Ao mesmo tempo cenário onde esse *projeto* é atuado nas diversas atividades do casal, ele mesmo era um personagem coadjuvante na construção da subjetividade e da identidade profissional de Olly. Nesse sentido, a interação entre pessoas e coisas resulta no apartamento das ações dos dois, mas o estatuto do casal também se legitima contra o pano de fundo do apartamento que incide sobre suas ações e se modifica com a transformação do status, das possibilidades e dos contextos nos quais o casal se insere.

---

7 Carta de Olly para Betty White e Stephen Strauss. s. d. CO-101.

Do ponto de vista social, a representação desse espaço doméstico está associada à formação e consolidação de uma camada média[8] que se afirmava na sua "instabilidade", oscilante entre heresias e conservadorismos (VIANNA; KUSCHNIR; CASTRO, 2013) a partir da Zona Sul do Rio de Janeiro ao longo principalmente das décadas de 1950 a 1970. O lar como uma arena privada de consumo ganhou ímpeto na Zona Sul do Rio de Janeiro junto com a especulação imobiliária e o aumento dos grandes edifícios. O regime autoritário que assumiu em 1964 estimulou, principalmente para os simpatizantes de ideologias de esquerda, a utilizarem os espaços privados para expressão de suas ideias, fazendo desses espaços locais privilegiados de construção de subjetividades. Enquanto Olly construía sua trajetória pública, Werner "se escondia no quarto", obrigado a atuar em segredo[9]. A decoração e as práticas no interior e no exterior do apartamento assumem importância na constituição de um novo *habitus* de classe que tem a natureza, o sol, o popular como paradigma de uma juventude que representa uma nova modernidade, *rústica*, mas tecnológica, sensual, crítica e alegre, engajada em questões políticas e sociais. As mulheres dessa nova camada média tiveram nesse processo papel importante como agentes na produção de noções de feminilidade/masculinidade, branquitude/negritude, trabalho e classe[10].

---

8 Utilizo o conceito da forma proposta por Gilberto Velho (1987), que buscava fugir às ideias de ideologia e classe social, investigando o estilo de vida das camadas médias urbanas a partir de seus projetos e das tensões na sociedade de consumo. O autor buscava mostrar que por trás desse *self* fixo que se apresentava havia uma plasticidade que indicava um jogo entre permanências e mudanças. Sem abandonar a economia como uma dimensão do conflito social e a importância de conjuntos de valores que são historicamente formados por determinados grupos e incorporados por outros como verdades universais, procuro também mostrar um pouco desse jogo social em que muitas mudanças podem ser percebidas como continuidades, e vice-versa. Por isso, não abandono completamente a noção de classe social, usando as duas categorias na análise do material investigado.

9 Uma das entrevistadas argumentou que se falava na década de 1960 de uma atuação de Werner junto a Simon Wiesenthal.

10 No século XIX, dentro do que McClintock (2010) chama de espaço anacrônico criado pelo imperialismo colonial, o trabalho das mulheres, dos colonizados e das classes trabalhadoras foi negado e deslocado do tempo histórico da modernidade para o tempo pré-histórico, atávico e irracional. Na segunda metade do século XX, o trabalho das mulheres brancas de camada média foi utilizado mais uma vez para negar a impossibilidade das mulheres de outros grupos étnicos e de classe a escolha entre trabalhar e cuidar da família, cuidar da família e cuidar de si.

A decoração da casa, prática indissociável das trajetórias passadas e futuras que são negociadas entre as famílias e suas ações, projeções e interiorizações foi um palco para observação de como os privilégios de classe e cor permitiram que negras(os), índias(os), camponeses e outras(os)' aparecessem nos objetos, mas não como sujeitos e consumidores da produção artística. O processo de transformar o lar é engajado em uma aspiração social que vai além do acúmulo e articulação de capital cultural (BOURDIEU, 1979), mas também implica em ambições e projeções de relações sociais ideais. Ainda que movidas pelas demandas feministas por um novo lugar social para as mulheres, as diferenças raciais, a diversidade entre as mulheres e as políticas de aliança muitas vezes fizeram com que mulheres brancas, de classe média, ignorassem outras(os) subalternidades, beneficiando-se de outras opressões. É assim que observamos as transformações no apartamento como um processo social, que inclui gênero, classe e etnicidade, e não apenas um ato de expressividade individual.

Procuro refletir sobre o apartamento a partir de quatro dimensões específicas: os objetos de decoração mais gerais (móveis e utilitários — cinzeiros, pratos, talheres etc.), os objetos não utilitários (quadros, esculturas etc.), a gestão e organização dos espaços domésticos (cômodos) e as atividades práticas dos habitantes.

A escolha dos móveis no apartamento de Olly — desde a década de 1970, principalmente — respondeu aparentemente a dois princípios: móveis com linhas retas e amplo uso de couro e madeira, com design moderno (alguns possivelmente desenhados por Sérgio Rodrigues[11] e Joaquim Tenreiro[12]) e móveis adquiridos na troca ou compra de moradores do interior do Rio de Janeiro e Minas Gerais, majoritariamente, feitos de madeira, com profundas marcas do tempo. Nessa segunda categoria, encontramos, por exemplo, mesas cujos pés e tampos não são cortados em ângulos perfeitos e cujos nós e "defeitos" são

11 Sérgio Rodrigues (RJ 1927 – RJ 2014), designer de móveis e arquiteto. Foi um dos designers da loja Forma SA, empresa dos irmãos paranaenses Hauner, até 1955, quando abriu sua própria loja, Oca, em Ipanema. Criou o primeiro sistema de elementos modulados pré-fabricados no Brasil para Construção de Arquitetura Habitacional em Madeira e expôs os protótipos no MAM-RJ (Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa230381/sergio-rodrigues.

12 Joaquim Albuquerque Tenreiro (Portugal 1906 – Brasil 1992) foi um marceneiro, projetista de mobiliário, pintor e escultor moderno. Mudou-se para o Brasil aos dois anos de idade e entre as décadas de 1940 e 1960, dedicou-se ao design de móveis. Posteriormente, até sua morte, encerrou sua atividade de designer e se dedicou, principalmente, à escultura, mas também à pintura. Alguns de seus móveis eram estofados com tecidos desenhados por Fayga Ostrower.

incorporados ao móvel. Nesse mesmo "estilo", encontramos nas imagens do acervo um armário produzido por Márcio Mattar (fig. 78 e 87), designer de joias e móveis e cadeiras produzidas pela nora de Olly.

Esses móveis se tornaram referência para designers da época. Se pensarmos essa forma de mobiliário em comparação com as elites, cariocas e outras (como a elite portuguesa originária de Goa que deixou Moçambique quando de sua independência — ROSALES, 2015), que valorizavam explicitamente os desenhos europeus, originais ou cópias, vemos como os discursos de valorização da memória inscrita no trabalho, tanto da "madeira natural", como humano foi uma das formas de constituição de um estatuto para essa nova camada média, abrindo caminho para uma nova hermenêutica de modernidade no Brasil. Ao mesmo tempo e, contraditoriamente, esse grupo aparecia como cúmplice ambíguo se apropriando do espaço anacrônico criado pelo imperialismo colonial, onde o trabalho das mulheres, dos colonizados e das classes trabalhadoras era negado e deslocado do tempo histórico da modernidade para o tempo pré-histórico, atávico e irracional para construir sua própria modernidade.

A valorização dos móveis europeus era o contraponto da desvalorização do mobiliário brasileiro (assim como no caso descrito por Rosales (2015), a desvalorização dos "objetos africanos"). Nenhuma dessas formas de valorização é unânime, nem todos da elite consideravam os móveis europeus melhores que os brasileiros e nem todos desse grupo que estou denominando "nova camada média intelectualizada" consideravam os objetos da cultura popular dignos de comporem um novo estilo de decoração dos espaços domésticos. Os móveis encontrados/trazidos do interior, entretanto, pareciam assumir um valor secundário em relação aos móveis produzidos por designers e conhecidos, inspirados no "estilo" rústico (Márcio Mattar, Ivone R, por exemplo).

Essa "nova camada média" adquiria uma importância frente ao mercado consumidor de produtos industriais que começava a inundar os centros urbanos. Junto às transformações industriais, o movimento internacional de constituição da ideia de uma "arte primitiva" acarretou transformações no estatuto legal de diversas populações autóctones com reflexo na visibilidade e estatuto das produções locais brasileiras.

Mais do que um campo de produção emergente, tratou-se de um novo mercado de consumo, já que a valorização era não tanto dos produtores desses objetos — populações rurais, indígenas, negros —, mas do consumo por parte

dessa elite, em grande parte constituída de imigrantes e primeira geração de descendentes. A ação que atribuía valor era a de encontrar, conquistar, colecionar e, eventualmente, comercializar tais coisas. O trabalho valorizado não era o da produção, mas do consumo como construção de si. Era, assim, a capacidade de *ver* qualidade em determinadas coisas que tornava valiosas as coisas e as pessoas que detinham tal *sensibilidade*.

É o processo de "tornar visível" a construção dessas coisas como valores estéticos que interessa desvendar. Para tanto, é interessante pensar a analogia possível com os intelectuais alemães que construíram a ideia de *volk* como um valor distintivo para a identidade nacional alemã. Trata-se, também no Brasil, de uma elite intelectual, relativamente destituída de poder político, e que se encontrava na oposição, em sua grande parte, do regime autoritário que se estabelecera a partir de 1964. A construção de um valor cultural próprio era assim uma das formas de se atribuir um estatuto diferente cuja base era também a de um popular como origem de autenticidade, não tanto para o povo ou a cultura brasileira, mas para essa elite consumidora e produtora artística.

Vânia Carneiro de Carvalho (2008) fala sobre a organização do espaço e do sistema doméstico, a partir de 1870, em São Paulo. Nesse período, as casas da cidade, passaram por transformações radicais: mudanças físicas, econômicas, sociais e culturais. A autora centrou sua observação na relação entre objetos domésticos e identidades de gênero a partir da dinâmica da vida cotidiana, mostrando que existiam espaços marcadamente femininos em relação a outros tidos como masculinos.

Para ela, existia um papel educativo na decoração do ambiente doméstico no final do século XIX e na prática do colecionismo masculino como uma das matrizes para a construção de um mobiliário doméstico como mundo alternativo aquele do trabalho urbano. A casa teria sido aos poucos transformada em pequenos museus domésticos com emblemas evocativos da cultura, instrumentos importantes para formação das crianças e adultos.

Segundo a autora, a modernidade que se projetava através da casa, nesse período, era resultado da simplificação dos modelos residenciais aristocráticos europeus adaptados às aspirações burguesas, no Brasil do século XIX. Nela aparecem definidas áreas públicas, privadas e de serviços, intermediadas por áreas de transição internas e externas. Essas casas do século XIX fazem parte de novas práticas de consumo, transformando a simplicidade dos interiores coloniais em um modo de vida genericamente denominado burguês.

A transição para um modo de vida orientado para o consumo significou a introdução de uma nova força modeladora das relações sociais: os artefatos de luxo. Esse luxo pressupunha o desequilíbrio manifesto na hierarquia e na desigualdade sociais. Os excluídos da sociedade de consumo, pobres, índios, loucos, eram assim os outros privilegiados através dos quais essas identidades sociais e subjetividades individuais se constituíam.

Carvalho fala em duas formas distintas de construção de gênero através do relacionamento com o espaço doméstico e a disposição dos objetos dentro desse espaço. No caso masculino, a relação corpo-objeto era regulada por um princípio de autorreferência que dizia respeito aos interesses físicos, intelectuais e sociais, envolvendo a exposição pública no espaço privado da casa. No caso feminino, a relação corpo-objeto tinha um caráter difuso expressa de forma extensiva e inespecífica de apropriação do espaço doméstico. Esses dois formatos estavam associados a padrões corporais, sentidos, valores e ações igualmente distintos. A perspectiva do gênero a partir da relação corpo-objeto permitiu à autora perceber a relevância das ações cotidianas e as rotinas corporais na construção de subjetividades generificadas. Em geral, a produção considerada feminina era aquela que representava algum tipo de anteparo entre o mundo externo e o interno, como cortinas, abajures e almofadas, objetos que amenizavam a dureza dos móveis ou filtravam a intensidade da luz.

Na iconografia masculina do século XIX, um tema recorrente era o escritório doméstico como imagem do trabalho intelectual e forma de atribuição de prestígio social. Se tomarmos o quarto-escritório de Werner no final da década de 1970, nos deparamos com um cômodo que não era marcado como um espaço predominantemente masculino. Os móveis denunciavam os usos daquele espaço. Assim, a estante em madeira escura, ocupando a parede esquerda do chão ao teto expunha tanto as coleções de objetos, como livros. Uma grande parte das prateleiras inferiores (em torno de 3 metros lineares) guardava uma coleção da revista *National Geographic*[13], acumulada do início da década de 1960 ao início da década de 1980; nas prateleiras mais largas ficavam diversos livros de arte; um conjunto de prateleiras armazenava os álbuns com postais e livros turísticos sobre as cidades por onde o casal viajara, majoritariamente europeias, mas também brasileiras e latino-americanas; muitas prateleiras expunham a coleção

13 Essa coleção foi doada no ano 2000 para a biblioteca do Departamento de Geografia da UFRJ.

de objetos pré-colombianos, indígenas, africanos e orientais; os livros em português, alemão, inglês, francês, em sua maioria, eram de ciência política, antropologia, filosofia, economia, arte e literatura, além de uma coleção de revistas polonesas de desenhos de crianças que ocupavam aquela parede do recinto.

Estavam ali exibidas as "viagens de formação" do casal, seja através dos souvenirs que construíam a interioridade do imigrante que não era brasileiro, mas também já não era mais alemão, seja através das coleções que inseriam Olly em uma brasilidade que os dois contribuíam para construir ao participar da teia de relações na qual estavam imersos. Mas se no século XIX era possível pensar em um corpo formado a partir do movimento centrípeto em oposição a outro movimento centrífugo, na segunda metade do século XX essa oposição já não era mais tão explícita. Não era somente Olly que era um ponto fora da curva das representações de gênero idealizadas para as mulheres da elite brasileira, a cumplicidade de Werner nessa microrrevolução era perceptível nos usos dos espaços dentro da casa.

O espaço de Werner era também o espaço da família, do afeto. Sua mesa de trabalho, onde a máquina de escrever era colocada e suas cartas datilografadas, não era assim típica das mesas de escritórios masculinos, amplas de madeira maciça e escura. Tratava-se de uma mesa de desenho moderno, em linhas retas, com tampo de fórmica branca. As seis cadeiras que circundavam a mesa seguiam essas linhas, sendo de madeira escura, com assentos e encostos de palha trançada. O desenho poderia ser de Joaquim Tenreiro ou Norman Westwater. O espaço masculino da casa, era atravessado pelo feminino. Perpendicular à estante cheia de livros, ficava essa mesa que era ao mesmo tempo mesa de jantar e, também onde a família se sentava para assistir televisão. A partir do final da década de 1970, o núcleo familiar se reunia no quarto/escritório de Werner (fig.48, 52 e 64).

Ao que indica uma imagem de anos anteriores, o quarto de Werner um dia foi mais parecido com um escritório masculino tradicional (fig. 56). Ainda assim é possível vislumbrar detalhes que prenunciam o "estilo" seguinte, denotando uma mudança na centralidade que Olly ocupava na casa (na última prateleira da estante vê-se uma pequena escultura africana). Na imagem do início ou meados da década de 1970, o tamanho relativamente reduzido da estante de livros exigiu que se escolhesse aqueles representativos da reflexão intelectual. Os livros, cartões postais e álbuns de viagens que constituíam provas materiais do comprometimento familiar com o universo de valores burgueses só vieram a ser expostos aos olhos dos visitantes alguns anos mais tarde.

Essa coleção de objetos e publicações pode ser percebida em sua unidade como constituintes das subjetividades tanto de Olly como de Werner. No entanto, só com o tempo e os desenvolvimentos das trajetórias dos dois essas coleções foram dispostas como uma vitrine "de civilidade, bom gosto e requinte". Como esses valores não são uma essência desses objetos, não bastava em outro contexto mostrá-los como forma de associar a imagem do casal a essas noções. Foi preciso que suas trajetórias de vida fossem construídas ao longo de trilhas que tivessem essas noções como base para que os objetos diversos que fizeram parte dessa construção pudessem ser apreciados dessa maneira. Esses valores passam, então, a ser parte de seus sentidos quando inseridos em um sistema dentro do qual outros objetos, práticas e pessoas os evidenciam em detrimento de outros significados.

Ao contrário do século XIX, quando o "estilo colonial" foi revisto para representar o consumo de luxo de uma elite burguesa brasileira, buscando na desigualdade uma afirmação de superioridade, na segunda metade do século XX, o reconhecimento das qualidades estéticas da produção daqueles mesmos excluídos da sociedade de consumo, pobres, índios, loucos, era uma forma de construção de identidades sociais e subjetividades individuais fundadas em uma superioridade política que acreditava no ideal de igualdade social expressa ao menos no reconhecimento daquela produção material. O movimento de apropriação da produção daqueles grupos subalternizados era ambíguo e contraditório, sendo o outro privilegiado dessa construção não só os excluídos, mas também aqueles que não os reconheciam como sujeitos de direitos. Essa percepção não se aplica a todos aqueles que fizeram parte da teia de relações do casal, mas certamente constituiu a base das posturas políticas de Werner, compartilhadas por Olly. Raça, classe e gênero eram dimensões que se entrelaçavam nessas apropriações, só que apenas isso, havia também o reconhecimento de práticas culturais distintas daquelas produzidas pela indústria ocidental.

No Brasil, foi somente a partir das duas primeiras décadas do século XX que vimos a difusão de objetos voltados para a decoração de residências. No entanto, em 1948, Monteiro Lobato denunciava os modelos ecléticos de decoração dos palacetes pela falta de um "estilo brasileiro". Na década de 1960, surgiram as primeiras revistas voltadas para a decoração doméstica. A observação das revistas de moda e decoração constantes da coleção de Olly e Werner permitiram compreender os atributos e sentidos veiculados sobre a produção artística de Olly, inserindo-as em formas de *sensibilidade* e padrões de gosto. As categorias

descritivas usadas para apresentar os objetos constituem um léxico de conceitos culturais relacionados à experiência sensorial que evidenciam formas particulares de organizar o mundo.

Nessas revistas encontramos valores associados aos ambientes da casa, aos arranjos e a determinados objetos, assim como às rotinas de trabalho indicando caminhos para mapear práticas, atributos e sentidos que ajudam a compreender alguns termos usados como *rústico*, *selvagem* e *moderno*. Esses periódicos foram um importante meio de difusão de modelos. Ao invés de descartáveis, como hoje, as revistas eram guardadas para consulta. As imagens de interiores, associadas a pessoas conhecidas ou desconhecidas serviram como um difusor de novos padrões de gosto, sugerindo aos consumidores em potencial arranjos associando valores a conjuntos de objetos específicos.

As coisas acumuladas pelo casal ganham assim o significado de um mundo pré-industrial, onde o trabalho manual estava repleto de sentidos coletivos. Não se trata de associar raridade, antiguidade e valor monetário, como no caso de antiguidades. No caso das peças pré-colombianas, indígenas e de origem rural e popular, o valor é dado pelo sentido cultural. Como um sistema que se alimenta das relações entre os objetos, esses valores eram incorporados nas peças de design, cuja tecnologia e racionalidade transmitiam o sentido de modernidade, mas careciam de profundidade histórica. Na Europa, a modernidade tinha sido construída ao longo dos séculos pela reflexão intelectual e pelo desenvolvimento político e tecnológico. O Brasil continuava com um sistema profundamente desigual e com uma economia que privilegiava a importação de tecnologia. Uma das formas de agregar valor histórico à modernidade dos objetos foi inseri-los em um sistema no qual a produção cultural indígena e popular fosse ressignificada a partir de uma perspectiva estética.

Esse não era um movimento estritamente brasileiro. Por isso, vemos na exposição de mobiliário e arquitetura de casas pré-fabricadas referências à "arte" oceânica, em francês. Em 1966, Agnaldo Manuel dos Santos, escultor brasileiro que produzia o que era classificado na época como "arte africana" ou "arte negra"[14]. A expansão do campo artístico para incorporação de novas categorias reconhecidas como arte era um movimento internacional que pode ser observado no Brasil a partir da atuação de um grupo de intelectuais do qual Olly e Werner faziam parte.

---

14 No capítulo 3, apresento o escultor com mais detalhes. Ver nas figuras 16 e 21 uma escultura sua que pertenceu a Olly.

Esse movimento de artificação dos objetos da cultura material de povos pré-industriais acontecia não somente em museus, galerias e livros, mas também dentro de casa. O conjunto de sentidos que é incorporado nas coisas é produzido pela associação dos objetos com o lugar que ocupam na decoração e pela associação destas com a artista e sua teia de relações. Ao mesmo tempo que os objetos artísticos compunham o cenário para as *performances* de Olly, os livros de Werner situavam a produção e essas *performances* em um contexto político de crítica ao capitalismo e ao colonialismo. Ainda que seja possível esboçar uma crítica ao uso instrumental da cultura de povos não ocidentais (indígenas brasileiros, pré-colombianos e orientais) como uma apropriação não autorizada para ganhos pessoais, a crença na dimensão apolítica da arte moderna e contemporânea cai por terra quando compreendemos que o lócus de produção de visibilidade para o trabalho de Olly não eram somente os museus e galerias, mas o apartamento onde críticos, artistas e colecionadores de arte apreendiam o sentido de sua prática na interseção de suas *performances* com a retórica política de Werner. Os tecidos e roupas carregavam, então, parte do valor desses objetos inalienáveis que eram as coleções e os souvenirs.

No século XIX, os ideais decorativos foram trazidos por "empresas estrangeiras que viam no país uma forma de ampliar seus mercados e por grupos nacionais inseridos na economia internacional que viam como fator de progresso e modernização a disseminação dos padrões de gosto europeu" (CARVALHO, 2008). Em meados do século XX, as transformações no gosto foram implementadas, principalmente, por uma teia de profissionais das artes e do design (móveis e arquitetura, principalmente, mas também design gráfico, de roupas e de joias) europeus que vieram antes ou imediatamente depois da Segunda Guerra e/ou descendentes de primeira ou segunda geração. A modernidade na segunda metade do século XX apareceu como a produção de um "estilo decorativo" calcado na ideia da *rusticidade*, fundamento de uma autenticidade brasileira. A entrada de diversos estrangeiros fugindo da guerra iminente ou de suas consequências introduziu no Rio de Janeiro novas formas de viver e estar no mundo, novos estilos de vida, valores morais, estéticos e econômicos. A guerra engendrou, assim, condições objetivas e subjetivas para o desenvolvimento de novas formas de subjetividade.

Carvalho nota que, no século XIX, havia uma aversão dos segmentos abastados da sociedade paulistana à cultura local. Essa repulsa estava relacionada a um projeto de ascensão das elites brasileiras. Cabiam aos arquitetos tra-

duzirem os interesses da família contratante em termos da manipulação do universo simbólico do cotidiano social daquela família, buscando materializar as fantasias e desejos no momento da construção e decoração da casa. Com o conhecimento da cultura histórica e arquitetônica, esses profissionais davam forma às aspirações e desejos nem sempre explicitamente expressos de individualidade, cosmopolitismo e refinamento (2008, p. 158). Em meados do século XX, essa nova camada média majoritariamente de origem imigrante acionou aquilo que grande parte da sociedade brasileira vinha desprezando para constituir uma nova identidade social associada ao país que a recebeu.

Assim, os sentidos de tradição e ancestralidade que emanam do mobiliário da sala de estar de Olly e Werner não são aqueles referidos à Alemanha ou Europa, mas ao Brasil e à América Latina.

A casa, enquanto espaço de convivência social, funcionava em dois registros formalmente diferenciados. Em um sentido mais público, alguns entrevistados narram a casa do casal como um espaço aberto à chegada de amigos que eram prontamente convidados a almoçar, jantar ou lanchar. É nesse registro que o filho do casal lembra ter assistido, na década de 1950, um filme sobre o holocausto usado durante o processo de Nuremberg, com a presença de Noel Nutels. E, também de ter ouvido Paulinho da Viola tocar violão, antes do cantor e compositor alcançar reconhecimento social.

Descrita por René e outros entrevistados, a informalidade inscrita nessas práticas cotidianas reflete a existência de laços de maior ou menor proximidade entre essas pessoas e reforça a ideia de que o apartamento não podia ser rigidamente concebido nem como um espaço público nem privado. Olly também recebia ali suas clientes e produzia seus tecidos e roupas. As imagens de Clarice Lispector sentada na sala e no escritório de Werner pode ser interpretada como parte dessa ideia. A escritora comprou tecidos e tornou-os personagem do conto "O morto no mar da Urca" (LISPECTOR, 1974). A dimensão privada do consumo pessoal de Clarice é transformada em evento quando registrada em conto e as imagens mediam essa transição do privado ao público.

Tanto essas imagens como as declarações dos entrevistados denotam a importância do espaço doméstico enquanto contexto de sociabilidade, oferecendo ainda elementos de distinção social que eram legitimados pelas práticas do casal. Práticas e objetos, então, materializavam essa legitimidade em um movimento constante entre a dimensão material e imaterial da vida cultural. Enquanto a ideia de "requinte" denota, em outros contextos (ROSALES, 2015, p.

213), classe social, no caso do casal essa categoria vinha acompanhada da ideia de "beleza visual" e "teatralidade", que vinculava os anfitriões, assim como os hóspedes, aos circuitos de produção cultural.

Em 1966, o primeiro número da revista *Interior e Decoração* apresentou no editorial o objetivo "despertar e desenvolver o gosto". Investia na estética como critério de distinção fundado na interioridade, independentemente do valor econômico: o preço não determinava a qualidade. Nesse ano, claramente a principal referência para a decoração ainda era a Europa. Às imagens e à grafia do português, acrescentavam-se anglicismos e francesismos e a maioria dos ambientes e objetos lembravam o romantismo e o rococó, com muito brocado e paredes e móveis cobertos por estamparias florais. Os ambientes apresentados remetiam a museus e a filmes europeus e norte-americanos. Era ainda um designer americano, George Nelson (1908–1986), que era oferecido como exemplo na produção de interiores modernos pelas linhas retas e o aproveitamento de espaço. Nelson tinha sido contratado por Herman Miller, criador da Herman Miller Research Corporation, em 1960, para pesquisar as mudanças no uso do mobiliário de escritório ocorridas durante o século XX. Esse moderno, representado por Nelson, era amplamente influenciado pela Bauhaus, movimento que fora apropriado pela revista Playboy para a constituição de estilos decorativos representativos de uma masculinidade que afirmava a presença do homem no apartamento urbano, independente do casamento (PRECIADO, 2010).

No entanto, na página ao lado do editorial, o apartamento de Olly era a sugestão ao leitor por sua decoração de interior "simples". Na reportagem, a "famosa pintora de tecidos" apresentava "objetos de arte" que davam "o toque de originalidade que caracterizam as casas de artistas plásticos". Destoando de TODOS os outros ambientes da revista, o apartamento foi apontado como exemplo de "simplicidade e bom gosto". As coisas expostas nos cômodos eram remetidas no texto à ideia de origem e primitividade: o moedor de café antigo, o pilão de madeira carcomida pelo tempo, peças pré-colombianas e plantas compunham os diversos ambientes apresentados na matéria. Um quadro de "arte cusquenha primitiva", "uma arca e uma mesa mineira", "um colchão forrado com tecido rústico", "uma cadeira antiga" e "uma mesinha de centro de Gonçalo-Alves"[15] foram particularmente nomeados (INTERIOR E DECORA-

15 Gonçalo-Alves é uma árvore — Astronium fraxinifolium — originária do cerrado, vegetação do interior onde se forjara certa origem brasileira por diversos autores do final do século XIX a meados do XX.

ÇÃO, 1966). As categorias usadas para qualificar os objetos denotavam tanto o passado, como a oposição à cidade. Estavam presentes ali as referências a certo primitivismo e ao modernismo brasileiro da década de 1920 que, através de Mário de Andrade e Tarsila do Amaral, foi buscar no interior de Minas Gerais uma autenticidade brasileira.

Esse "homem rústico", anônimo, que produzira e armazenara o que foi trocado com ou vendido para Olly, e outros, era o contraponto daqueles que eram nomeados: Ivan Serpa, Franz Krajcberg, Roberto Magalhaes, Carlos Scliar, Agnaldo Manuel dos Santos, Ivan Freitas, Celeida Tostes (entre outros). A modernidade dos artistas nomeados se construía na oposição ao antigo, rústico e anônimo, mas o valor desses últimos também se constituía na participação em um mesmo sistema de objetos produzidos por esses "artistas modernos". Foi assim que a cultura material indígena ganhou algum reconhecimento em círculos mais amplos que o propriamente antropológico, ainda que mantidos no anonimato ou sempre referidos aos pertencimentos coletivos: karajá[16], bororo, yanomami.

Os termos "rústico", "antigo" e "primitivo" que compunham o léxico de apresentação da casa da artista tinham seus sentidos transformados pela presença dos "quadros abstracionistas", passando a signos de distinção, identidade e ancestralidade. Por um lado, esse foi um período de ampliação do espaço anacrônico (MCCLINTOCK, 2010) produzido pelo colonialismo. Por outro, o fetiche do arcaico ganhava contornos estéticos no Brasil. A alegada originalidade de Olly na decoração de seu apartamento era então resultado da mistura de sentidos implícitos em objetos que poderiam pertencer ao campo semântico da pobreza, destituição de cultura ou de conhecimento, lugares da pesquisa cientifica e da atuação política propriamente ditas, mas que ali se mesclavam com objetos e pessoas que vinham construindo um sentido de modernidade e assim eram capazes de uma mágica conversão de sentidos. É parte dessa mágica a transformação que naturalizou a forma particular de decoração da artista transformando-a em uma "originalidade" presente na totalidade dos artistas. Mas é essa mesma conversão que agrega valor estético a toda a produção des-

16 Carajá ou Karajá são duas formas de grafar a antiga denominação do povo Iny. Optei aqui pela grafia karajá por ser a que prevalecia na época e na maioria dos documentos relacionados ao material investigado. Quando em algum documento o nome foi grafado com c, respeitei a grafia do documento.

ses grupos subalternizados que voltam para novamente dar corpo às narrativas de modernidade dessa classe média.

Dez anos depois, em 1976, a revista Casa Vogue trazia na capa a manchete "A vitória da madeira natural" (CASA VOGUE, 1976). Uma imagem da casa de Ivo Pitanguy, projetada por Sérgio Bernardes, ilustrava a menção à tendência a valorizar objetos "raros" e "exóticos". Nessa imagem, víamos os jardins projetados por Burle Marx. Algumas matérias tinham como títulos, "A sofisticação da casa primitiva"; "Volta à natureza das casas americanas"; "Embu: o passado vive em São Paulo"; "A volta da madeira natural".

Em "A sofisticação da casa primitiva", os irmãos Villas Bôas falavam das moradias indígenas, com belas imagens em preto e branco. A casa de um arquiteto era apresentada com uma chamada que jogava com a contradição de termos na manchete "evolução para a simplicidade". A matéria apresentava São Paulo a partir de sua arquitetura colonial. A primeira matéria sobre móveis "modernos" feitos com madeiras brasileiras, em estilo rústico, começava com um trecho da apresentação da exposição de Zanine Caldas, no MASP. A modernidade não era o PVC, a fibra de vidro ou o alumínio, mas também não era sua rejeição. Tratava-se desses materiais industriais ao lado da valorização das matérias-primas e da memória do trabalho artesanal nesses materiais. O quadro de neon ganhava sentido pela moldura das plantas que o ladeavam (fig. 107).

No contexto dessa segunda revista, uma pequena chamada com duas imagens dispensava fazer a apresentação de Olly (cujo currículo, segundo a matéria, "seria longo demais") e seu trabalho era anunciado para decoradores e arquitetos. O estilo estava estabelecido. A revista *Casa & Decoração*, três anos depois, falava em artesanato "típico" para compor um "habitat bem brasileiro". Carvalho (2008) argumenta que a noção de *ambiência* em uma referência ao espaço doméstico como um refúgio do mundo externo, impessoal, surgiu no Brasil no século XIX. A ideia de um habitat, que torna o espaço interior da casa parte de uma natureza externa aparece nas revistas de decoração pela primeira vez na década de 1960.

A coluna que discutia o estilo de decoração de Paulo Terra começava afirmando: "Diz-me como moras que te direi que és". Na mesma revista, a propaganda de encerramento da reportagem anunciava o produto Óleo de Peroba como o cuidado de uma "natureza viva em sua casa" (CASA & DECORAÇÃO, 1979). Essa natureza, apresentada como bela e nobre, era o paraíso terrestre por oposição à civilização e à modernidade europeia. Natureza e rusticidade

eram parte constituinte de uma modernidade específica, propriamente brasileira. Almofadas coloridas pintadas por Olly eram apresentadas em cima de um tapete branco de algodão cru e entre plantas e vasos de cerâmica sem pintura. Era na distância da Europa que os imigrantes reencontravam sua *natureza humana* e as mulheres seus *instintos* mediados por noções a princípio contraditórias como simplicidade e elegância, rusticidade e modernidade.

Em 1980, as peças de artesanato já eram consideradas itens colecionáveis pelo público mais amplo: "Se você gosta de artesanato, comece a guardar seus trabalhos, seja por tema, seja por afinidade, seja por material empregado. Porque eles podem virar coleção" (CASA & DECORAÇÃO, 1980). Cada um podia virar um colecionador de artesanato e como tal se distinguir, constituir sua subjetividade a partir de um hobby aparentemente sem finalidade. A individualidade forjando novas formas de se diferenciar através da constituição de grupos que compartilhavam daquela especificidade. Era a distinção entre os tipos de artesanato colecionados e a forma de classificá-los que tornava as coleções ao mesmo tempo diferenciadoras dos seus colecionadores, ainda que todos pudessem ser colocados juntos em um grupo único, colecionadores de artesanato.

Se tomarmos a metáfora da salada, usada por Montaigne e apropriada pelo antropólogo Hélio Menezes (2018) para pensar a ideia de arte afro-brasileira, ainda que os colecionadores que se formavam nesse período tivessem trajetórias, objetivos, escolhas e interesses muito diversos, é possível usar a ideia da coleção como uma tecnologia de construção de si para pensar as similitudes entre eles. Segundo a antropóloga Anne McClintock, no século XIX, o Estado imperial vigiava as classes, raças e gêneros desviantes buscando uma distribuição apropriada de dinheiro, sexualidade e propriedade e a ideia de um espaço anacrônico "se tornou central para o discurso da ciência racial e da vigilância urbana das mulheres e da classe trabalhadora" (2010, p. 73). Nas décadas de 1960 e 1970, no Brasil, a narrativa de origem através também de seu colecionismo e exposição foi uma das formas de revisão do lugar da mulher na classe média branca e heterossexual. Os "primitivos" eram novamente fetichizados através de *espetáculos de consumo doméstico* e esse espaço era mais uma vez racializado como forma de dominação de classe, raça e gênero.

A análise do voto pode ser pensada como referência para refletir sobre a questão dos estilos artísticos, não como escolhas individuais, mas "adesões" em um processo que vai comprometendo o indivíduo, sua família ou grupo ao

longo do tempo. Analisando o voto político, os antropólogos Beatriz Heredia e Moacir Palmeira questionaram a intencionalidade e a individualidade na escolha de candidatos políticos: a "percepção social que as populações têm dos processos e atividades em que estão envolvidas, bem como os significados sociais que investem em suas ações, que têm consequências objetivas para os resultados dessas ações, sugere-nos que o voto não é necessariamente uma empresa individual, que a questão da intencionalidade pode não ser pertinente, e que não está necessariamente em jogo uma escolha; que a importância das eleições pode não se resumir à indicação de representantes ou governantes e que sequências aparentemente naturais (...) podem não ser matéria de lógica, mas de "sócio-lógica" (2006, p. 38).

Da mesma forma, os significados investidos nas ações de produzir e consumir determinados livros, objetos e roupas têm consequências objetivas para os resultados dessas ações. Assim, a escolha de determinados "partidos estéticos" não é uma empresa individual, mas de uma "sócio-lógica". A analogia com a ideia de uma "política" específica da arte, ainda que não com o sistema de adesão descrito por Heredia e Palmeira, está presente no discurso de Mário Pedrosa ao assumir a direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1960, quando declarou que sua "militância estética" tinha chegado ao fim. A ideia de uma militância estética fundamentou a noção de "partido estético" aqui utilizada, tomando os movimentos que se sucederam nas décadas de 1950 a 1980, no Brasil, como sistemas ideológicos mais ou menos formalizados com porta vozes, defensores, seguidores e muitas vezes, instituições específicas de formação ou apoio.

Como no sistema de "adesão" ao voto (HEREDIA; PALMEIRA, 2006), associar-se a determinado discurso ou partido estético, em termos verbais ou visuais, era então associar-se a um conjunto de atores que detinham postos de mais ou menos influência, contribuindo para a ampliação ou redução do poder de nominar novos artistas, novos estilos, produzir novas exposições, emitir pareceres, definir valores etc. e ingressar em uma rede de reciprocidades. Pesa, também, a declaração pública sobre o "lado" escolhido na disputa. No campo artístico, a interação entre os atores acontece a partir da definição de "estilos", ou linhas de trabalhos que autorizam nomes (convertem em artistas pessoas comuns). Ter em casa quadros abstratos e objetos que se relacionavam a um determinado estilo artístico, ou estilo de decoração dos espaços domésticos, equivalia a uma declaração de afiliação, de "adesão". Enquanto o voto é a ex-

pressão de uma ligação com um candidato em particular, independentemente de plataforma e partido envolvendo lealdades pessoais, a adesão a um "partido estético" é a adesão a uma teia de atores, instituições, coisas e valores. São as coleções e os objetos artísticos, no sentido mais amplo possível, incluindo as manifestações contemporâneas como performances, por exemplo, os nós de convergência das linhas através das quais as relações se desenvolvem.

Em determinado contexto, a ideia de acompanhar um "partido estético" pode ser mais pertinente do que a ideia de pertencimento. Trata-se de uma espécie de conivência assimétrica com aqueles com quem esse artista estabeleceu compromissos de reciprocidade, seja com seu público, galeristas, críticos de arte e outros artistas. Esse acompanhamento é uma referência para suas ações cotidianas e uma instância legítima (fundada em uma relação de reciprocidade) a quem recorrer em determinadas situações que podem ser de indicação para trabalhos, de empréstimos de obras para decorações, exposições ou mesmo indicações de compradores.

Não estou afirmando que a escolha de determinado "partido estético" se dê em relação aos "interesses" na participação em um grupo de atores específico, mas que a participação em determinado grupo é decisiva para a escolha do "partido estético". Para compreendermos essa proposição, não como oportunismo, mas como alianças, é preciso ampliar o significado do termo interesse para além de seu sentido econômico e estritamente racional. Sahlins chama atenção para o sentido lato do termo: "a palavra "interesse" deriva de uma construção verbal impessoal em latim, que significa 'isso faz diferença'. O interesse por alguma coisa é [assim] a diferença que ela faz para alguém" (2004, p. 310). Bourdieu, por sua vez, chamou atenção para a ideia de que o "'interesse', pode ser o efeito das afinidades ligadas à identidade (ou a homologia) das posições nos campos diferentes" (BOURDIEU, 2002). As afinidades eletivas, que reforçam as posições no campo intelectual, são o que "faz a diferença" na escolha dos partidos estéticos, estilos ou projetos intelectuais.

Ao contrário do "tempo da política" (HEREDIA; PALMEIRA, 2006) entre os camponeses, a "política estética" no mundo artístico, ainda que em determinados períodos possa estar em maior evidência — como na época de bienais, por exemplo —, é uma atividade permanente. Ela não se circunscreve a um período determinado em que as "facções" são identificadas, quando existem em conflito aberto. Essas "facções" são somente tentativamente e temporariamente delimitadas e definidas, e o conflito só em situações específicas é aberto. Como no voto,

ainda que essa adesão seja expressa através da noção de uma decisão individual, os sinais objetivos dessa escolha extrapolam o indivíduo. Os sinais se espalham pela casa, na participação da família — em geral de cônjuges e de amigos.

Da mesma forma como a *adesão* a determinado "partido estético" pode ser pensada a partir das disputas entre "estilos" artísticos — figurativo, abstrato, concreto e neoconcreto —, as influências também podem ser declaradas ou não. No trabalho de Olly, a declaração de influência dos tecidos Paraca é reforçada pela arrecadação de dinheiro para os refugiados de um terremoto em Lima. Por outro lado, a forte influência oriental (japonesa, chinesa e tailandesa) quase não aparece. Não fossem os livros de referência e alguns carimbos que devem ter sido usados na estamparia de tecidos, essa influência não poderia ser mencionada. A maior valorização de algumas influências em detrimento de outras é parte de um leque temático, iconográfico e axiológico que constitui o partido estético ao qual Olly se filiava.

A participação de um ator social no mundo artístico é capaz de institui-lo dentro de uma unidade familiar como a autoridade. Ainda que a escolha estética seja parte de uma ideologia individualista (DUMONT, 1985), aquele que pertence a esse universo, dependendo de seu reconhecimento no campo, tende a comprometer automaticamente seu grupo doméstico. Ao mesmo tempo que se expressa aí a unidade da família, o artista ganha legitimidade com esse apoio familiar que também contribui para reconhecimento do partido estético em questão. No caso de Olly, todos os netos trabalham, ou trabalharam em algum momento, com alguma manifestação artística. Sua nora tornou-se artista reconhecida na cidade onde vive, com tal identificação com a sogra que muitos dos entrevistados acreditavam que Olly era sua mãe. Trata-se, em parte, da internalização de cânones, analisada por Bourdieu (1996), que reforça a ideia de um dom hereditariamente transmissível. Seu filho, no entanto, ainda que tenha se dedicado ao piano e ao canto em momentos esporádicos de sua vida, nunca se identificou com a produção cultural. A casa é assim um espaço político onde se declaram e se produzem adesões através de diferentes práticas. No entanto, a produção artística de um ator social, apesar de poder ser compreendida a partir do investimento político, não se resume apenas a essas escolhas.

Dificilmente um homem teria sua prática profissional relacionada à decoração de sua casa. Entretanto, pensar Olly em relação à sua casa e os objetos que colecionou e expôs, tanto em seu apartamento, como em sua última exposição, Origens (1981),

oferece uma perspectiva rica sobre o colecionismo associado a um novo estilo de decoração dos espaços domésticos e os possíveis sentidos a ele atrelados.

Em sua investigação acerca dos padrões de decoração de ambientes domésticos em São Paulo, de meados do século XIX até o início do XX, Carvalho argumentou que os móveis, transmitidos entre gerações, podiam ser usados por mais de um século na mesma família. As mobílias e os utensílios acabavam adquirindo conotações pessoais e afetivas fortes. A migração forçada pode, então, ser percebida como em parte responsável pela criação de novos estilos de vida em substituição à impossibilidade de trazer consigo os móveis de família. As arcas e os cofres, feitos para armazenar objetos durante o transporte, foram no período medieval europeu os móveis mais significativos das famílias. No Brasil, esses móveis predominaram durante os séculos XVI e XVII, como parte das ocupações instáveis do território. Esse sentido de contensão de memórias foi tratado no livro publicado por Erika Hasenberg (2012), *Os baús*, onde ela conta a história de suas múltiplas migrações — Alemanha, Brasil, Colômbia, Venezuela, Cuba e Itália. Sua irmã, Olly, deixou além de baús, diversos móveis e outros objetos que acumularam memórias. Durante sua vida, essas mobílias contribuíram para a construção de seu reconhecimento em um campo cultural[17] que ela mesma ajudou a constituir. Depois de sua morte, esses objetos foram importantes aliados na evocação de sua memória.

Alison Clarke (2001) argumenta que na Inglaterra, depois da Segunda Guerra, houve uma identificação maior das classes operárias com seus lares, ao invés do trabalho, e uma mudança em direção a questões de autoidentificação com o consumo, domínio sobre o qual se tinha mais controle. A autora mostra que já no final do século XIX (1881) apareceram publicações que apresentavam a casa como amplamente instrumental na vida cotidiana e as decorações como expressivas de práticas de perpetuação de valores burgueses de aspiração social, conforto material e linhagem. Enquanto o colecionismo estava vinculado ao fazer masculino, o artesanato estava em geral relacionado ao domínio femi-

17 Sigo a definição de Martins para o termo "campo cultural" em seu sentido descritivo, de um espaço, "ao mesmo tempo, abstrato e físico, onde se concentram as atividades culturais e suas instituições" (MARTINS, 1987 apud VILHENA, 1997). Nesse sentido, afasto-me do conceito de Bourdieu para quem há um princípio de organização daquele espaço que o leva a autonomia relativa de suas atividades influenciadas por um conjunto de forças e regras (BOURDIEU, 1977). Ao mesmo tempo, considero na dimensão abstrata desse campo cultural a cooperação positiva e negativa que fundamenta a noção de mundos artísticos (BECKER, 1982): a reciprocidade entre os atores.

nino. Articulados, ambos apresentavam a casa como um mostruário, ao mesmo tempo um refúgio e um espaço civilizatório.

Através de Olly e Werner e sua teia de relacionamentos, vemos o processo de construção de um novo estilo de vida expresso na decoração do espaço doméstico. Entretanto, além disso, vemos também como ideias foram importadas para o Brasil a partir da vivência de estrangeiros que misturaram valores e práticas de seus países de origem com as possibilidades locais e os combinaram para se identificar ou se diferenciar dos grupos e classes que aqui encontraram. Assim, o colecionismo, a decoração dos espaços domésticos e o valor da produção têxtil são algumas das tecnologias sociais (SWANN, 2001) de construção de valores e identificação de grupos que foram articuladas por esses atores sociais e, nesse processo, reafirmavam e/ou contestavam representações de feminilidade/masculinidade, etnicidade/nacionalidade e classe.

1.3. Ipanema vanguarda e desbunde

Bourdieu (2004) chama atenção para o valor da residência privada que, para o autor, se define por referência às características sociais do bairro onde ela se situa e da população dos moradores, como um efeito de clube. Produzem-se, a partir desses espaços, mapas sociais baseados nas distinções entre bens, aos quais os consumidores têm ou não acesso privilegiado e das possibilidades de encontros ao mesmo tempo fortuitos e previsíveis no simples ato de descer para comprar pão, por exemplo, mas também na frequentação de certos lugares e na apresentação de si na condição de produtor artístico. A participação nesses espaços se dá, principalmente, através do consumo de objetos com potencial de instituir "estilos de vida" (MILLER, 2007). Portanto, para compreender melhor o sentido do consumo de objetos de decoração e produção do espaço doméstico, vou apresentar a localização da casa do casal e os sentidos morais atrelados àquela área urbana.

O apartamento de Olly e Werner ficava em Ipanema, bairro cuja história está vinculada às levas migratórias da primeira metade do XX. O bairro recebeu diversos grupos de imigrantes europeus desde a primeira década, com importantes reforços a partir da década de 1930. Até o começo desse século, o mar ainda era apenas local para despejo de dejetos e de tratamento de doentes. Só por volta de 1910 o banho de mar passou a ser visto como forma de entretenimento, em grande medida, por influência francesa (CORBIN, 1989). Algumas

personalidades que moraram no bairro nas primeiras décadas do século também contribuíram para a construção da imagem que foi forjada para Ipanema nas décadas de 1950 a 1970 como um bairro de intelectuais e artistas. Álvaro Alvim, João do Rio e Ernesto de Nazareth foram alguns deles (CASTRO, 1999).

A avenida Vieira Souto foi nomeada em homenagem ao engenheiro responsável pelo projeto de urbanização do bairro no final do século XIX, e ganhou essa denominação em 1917, na inauguração das obras de alargamento e arborização central. Em 1910, havia no bairro 175 casas cujos terrenos eram vendidos com um financiamento de até 10 anos pela Companhia Construtora que encerrou seus trabalhos no bairro em 1927. Desse ano em diante, os terrenos foram progressivamente valorizando. Em 1936, a *Revista Ilustrada* publicou um artigo em que mencionava que Ipanema vinte anos antes era um areal com poucas casas, mas que na década de 1930 passara a ser rival de Copacabana em termos de urbanização. O bonde que tinha seu ponto final no "Bar 20" passou a ser paulatinamente substituído a partir de 1927 e parou completamente de circular em 1963 (KOIFMAN, 2005). Nos transportes públicos, as crianças do bairro se encontravam no caminho de ida e volta para as escolas (HASENBERG, 2014), dando ao bairro um aspecto comunitário onde os vizinhos ainda se conheciam.

Enquanto o bairro da Praça Onze aglomerava os judeus do Leste Europeu, os alemães tenderam a se concentrar em Ipanema e Copacabana. No entanto, não eram os únicos imigrantes. Conviviam ali alemães, franceses, italianos e ingleses que continuavam chegando, fugindo dos distúrbios econômicos e políticos da Europa. Além de trazerem ideias das vanguardas das décadas de 1910 e 1920 em seus países, a experiência de estar longe dos modelos convencionais oferecia a esses imigrantes um discurso de liberdade na escolha de novos padrões de comportamento. Simmel (2005) analisou o lugar ambíguo do estrangeiro que não é visto ou não se sente como de dentro, mas que faz parte e interfere no grupo, como um estatuto privilegiado na construção de individualidades singulares.

O lugar de Olly e Werner, assim como de alguns outros membros dessa camada média, era impreciso. A noção de "negro branco" que McClintock (2010) utiliza para analisar o uso impreciso da noção de raça no século XIX ajuda a compreender a posição instável que os judeus e imigrantes tinham, e continuam tendo, no Brasil. A cor da pele é, para esses grupos, um marcador impreciso de sua posição hierárquica, tornando-se necessário outras formas de afirmação de posição social. Ao levar a sério a interpretação dos judeus como uma categoria étnica, podemos perceber como as estruturas de poder racial, étnico,

de classe e de gênero estão relacionadas de formas muitas vezes contraditórias no processo de formação de uma nova camada média que forjava para si renovadas maneiras de se representar como nacional.

Na década de 1930, ainda era barato morar em Ipanema, já que os bairros próximos ao centro eram mais valorizados. Até a década de 1920, "os bairros com o maior percentual de cidadãos alemães eram Santa Tereza, Glória, Lagoa, Copacabana, Gávea, Engenho Velho, Rio Comprido, Tijuca e Andaraí" (MICHAHELLES, 2003, p. 17). O baixo custo aliado ao valor conferido pelos europeus à beira-mar, provavelmente foi o que fez com que alguns imigrantes escolhessem Ipanema para reconstruir aquilo que deixaram para trás. Assim, famílias como as da alemã Miriam Etz (que chegou em 1937), o casal Seligmann, os Hasenberg e Werner Reinheimer (todos em 1935) e os Weitzfelder (Joseph em 1933 e Edith em 1947) ali foram residir. No início dessa pesquisa, os que ainda estavam vivos continuavam lá.

O endereço do casal Olly e Werner, a partir da década de 1950, estava situado na altura do Posto 9, uma das referências que alçaria o bairro a categoria de metonímia do Rio de Janeiro e esse, por sua vez, representante do País nos próximos decênios. Alguns dos atores sociais dessa construção foram os arquitetos que tiveram lojas de decoração no bairro, expondo também a produção dos artistas locais[18]. Em 1955, Sérgio Rodrigues (1927–2014) abriu a loja de móveis Oca, na praça General Osório. A Oca produziu a premiada "poltrona mole", que ele projetou em 1957. A *Gea* foi transferida para Ipanema em 1959. De Sérgio Camargo e seu irmão, um paisagista, vendia móveis, plantas e promovia exposições, como as de Heitor dos Prazeres e Iberê Camargo.

Na mesma região, outras lojas de design de móveis eram a Mobília Contemporânea, de Norman Westwater e Michel Arnould, a de Emeric Macier, a de Chirstian Roule e a Meia-pataca, também de Sérgio Rodrigues. A galeria de arte *Petite Galerie*, de Franco Terranova, talvez tenha sido um dos empreendimentos culturais mais importantes do bairro. Além de ter sido a mais longeva, Terranova inovou no mercado administrando uma galeria que era "um misto de antiquário, galeria e loja de móveis" (BUENO, 2005, p. 389). O espaço acabou se transformando em centro de reuniões. Todos esses pontos culturais estavam localizados nos

18 Fotógrafos que registraram o desenho do calçadão de Copacabana, artistas internacionais, são alguns dos exemplos de personagens centrais para a construção da imagem do Rio de Janeiro que seria conhecida nacional e internacionalmente a partir da década de 1980. Entretanto, como essas pessoas não surgiram como referências nem nas entrevistas, nem nos documentos da coleção, elas não serão mencionadas aqui.

arredores da praça General Ozório, a duas quadras do apartamento de Olly e Werner, e todos os personagens faziam parte de seu círculo de conhecidos e amigos.

Ruy Castro (1999) descreveu em seu livro o que ele chamou do "século clássico" de Ipanema, isto é, os três primeiros quartos do século XX, mostrando a construção dos valores de uma contracultura que, segundo ele, começou a se constituir principalmente na década de 1950 e tornou-se hegemônica no final da década de 1970. Nesse sentido, é possível ler o livro como um resumo do processo de surgimento de uma nova mentalidade da camada média — que propunha comportamentos, valores e uma estética tendo Ipanema ao mesmo tempo como palco e personagem em crônicas, prosas, músicas, peças de teatro, filmes para cinema e programas para televisão. Esse foi o período de surgimento da Bossa Nova, do Cinema Novo, da televisão e da projeção internacional de Ipanema como espaço de experimentação nos costumes.

O período coberto pelo livro é aquele no qual produziu-se certo folclore sobre o bairro, através da "visibilidade" (HEINICH, 2011) de alguns de seus moradores. Nesse período, o Rio de Janeiro era uma representação em escala menor do Brasil, principalmente por ser habitada por inúmeros artistas, cartunistas, cronistas, poetas, designers, arquitetos, compositores, jornalistas, fotógrafos, dramaturgos, roteiristas, cenógrafos, figurinistas, atores, diretores de TV, modelos, estilistas de moda, cineastas, músicos, escritores e esportistas. Ali, viu-se o apogeu da chamada contracultura, movimento que ganhou força principalmente na década de 1960 questionando os valores estabelecidos e usando para isso os meios de comunicação de massa.

Os comportamentos característicos desses personagens foram rotulados como "boemia", "ludicidade", "excentricidade", "liberdade em relação às convenções" e certa "irresponsabilidade". Se pensarmos no estatuto dos criadores, que compreende não somente a situação real, mas também o papel imaginário e seu lugar simbólico, vemos como esse conjunto de pessoas — artistas, intelectuais e ativistas políticos — assumiram as representações modernas do artista maldito descrito por Nathalie Heinich (1998) a partir do caso de Van Gogh. Como na França do século XVII, guardadas as proporções, vemos o surgimento do que virá a ser uma série de novas profissões ainda pouco formalizadas e, por isso, baseadas mais na vocação do que no aprendizado. No rastro do Romantismo, enfatiza-se a particularidade humana e suas realizações, inaugurando, ou incorporando na vida prática desses atores, o valor da ideia de singularidade. A forma de expressar isso era no comportamento considerado desviante, transgressor.

O período de, mais ou menos, 25 anos após a Segunda Guerra, foi considerado uma "era de ouro" (HOBSBAWM, 2005) quando os "vencedores" desta guerra experimentaram extraordinário crescimento econômico e transformação social, mudando profundamente as sociedades. No Brasil, não foi diferente. Na década de 1950, houve modificações profundas no cotidiano das cidades grandes brasileiras com a entrada dos eletrodomésticos nos lares das camadas médias e os automóveis brasileiros nas ruas. Em 1955, o Brasil produziu seu primeiro veículo nacional, o Romi-Iseta. A televisão apresentou cantores e cantoras que emocionaram multidões, reforçando a ideia de unidade nacional, mas o moderno era o *american way of life* e modernizar, em termos genéricos, significava incorporar esse estilo de decoração dos espaços domésticos: muito plástico, cores vibrantes e superfícies polidas onde a civilização podia ver refletir sua própria imagem.

Entretanto, a modernidade e as grandes cidades foram o espaço social ideal para a diversificação das individualidades como uma luta pela diferenciação. As mudanças rápidas e ininterruptas permitiriam fazer comparações entre o presente e o passado e construir novas identidades menos a partir de uma pretensa consciência particular de classe, étnica ou de gênero, do que em face de impressões sobrepostas umas às outras. É o que Simmel (2005) chama da intensificação da "vida nervosa". Trata-se da ideia de que a distribuição de poder depende de situações sociais sobredeterminadas por raça, classe e gênero em relações muitas vezes contraditórias.

Parte dos valores cunhados ao longo das décadas de 1960 e 1970 pode ser percebida também em novas palavras que foram dicionarizadas e/ou incorporadas na fala cotidiana dos cariocas: dica (consolidada como uma abreviatura de "indicação"), pichar (cujo sentido era repreender), fossa[19] e aspone[20], muitas criadas ou consolidadas nas páginas do Pasquim (CASTRO, 1999). Uma nova linguagem gráfica incluía capas de discos, livros e revistas (a revista *Senhor*, que circulou de março de 1959 a ja-

---

19 Gíria criada nos anos 50, por Liliane Lacerda de Menezes e Alfredo Ceschiatti com base no filme Na cova da serpente (1948), no qual Olivia de Havilland sofria uma depressão forte. O título do filme em italiano se chamou La fossa delle serpente. "Na fossa" então passou a ser usado para significar estar triste, deprimido. A fossa era o estado de espírito da juventude na época, como o spleen fora em outro período, talvez embalados pela situação do mundo e o impasse do ser humano no auge do existencialismo. Enquanto o futuro chamaria esses anos de "dourados", na época ninguém imaginaria o uso dessa metáfora (CASTRO, 1999).

20 "Assessor de p* nenhuma", inventada por Roniquito de Chevalier, irmão de Scarlet Moon de Chevalier para se referir ao seu cargo na Globo, na década de 70 (CASTRO, 1999).

neiro de 1964, sendo talvez a mais paradigmática[21]) e, também, o uso dos asteriscos como substituição aos palavrões, que passaram a fazer parte do jornalismo como mais uma forma de ser mais fiel à fala cotidiana. A aura de futilidade que cercava os moradores de Ipanema foi em parte o que permitiu o florescimento ao mesmo tempo de uma oposição armada à ditadura militar, instaurada no Brasil a partir de 1964, e outra pacifista através das novas propostas artísticas e culturais.

A presença dos imigrantes alemães em Ipanema pode ser percebida em alguns empreendimentos comerciais do bairro. O Bar Lagoa, na avenida Epitácio Pessoa, por exemplo, fundado em 1934 com o nome Bar Berlim, pertencia a um casal de alemães e tinha um quarteto que tocava valsas vienenses. Em 1942, com a decisão de Hitler de afundar navios na costa brasileira, o bar foi atacado pelos cariocas e este, como o bar Rhenania (1935–1995 — na Visconde de Pirajá, 80), trocaram seus nomes. O Bar Berlim passou a se chamar Bar Lagoa e o Rhenania, Jangadeiro. Foi assim que os valores das décadas de 1950 a 1970 se constituíram a partir de uma mistura de grupos sociais distintos, cada um com suas ferramentas de expressão e seu espaço de produção discursiva.

Segundo a historiadora Andrea Cristina de Barros Queiroz, o grupo de cronistas que vivia em Ipanema entre 1950 e 1970 contribuiu para a construção do "tipo ideal" carioca: "caracterizado por sua dimensão local, mas, ao mesmo tempo, nacional. Isto é, poderia ser carioca de nascença ou de espírito, aquilo que os identificava como 'cariocas' era o sentimento de pertencer aquela 'cidadania' particular". Isso se tornou tão marcante que a ideia de um "estado de espírito" carioca se perpetuou durante décadas. Millôr Fernandes, assim como outros, consagrou o mito do Rio de Janeiro como "cidade maravilhosa" ao exaltar a singularidade de Ipanema como representação do Rio de Janeiro e este como representação do Brasil (Queiroz, 2012).

Essa construção se deu em contraste com outros bairros e suas temporalidades. Daí Paulo (Paulinho) Mendes Campos (1922–1991) dizer que a cidade do Rio nasceu velha e foi rejuvenescendo. No espaço, Campos relaciona o Centro com a velhice (morro do Castelo, conventos e prédios burocráticos do reinado), Flamengo e Botafogo a maturidade, Copacabana a adolescência, Ipanema e Leblon a meninice. A reformulação desses símbolos e valores incluía a valorização da juventude como signo de modernidade. Passado, presente e futuro

21 Houve outra revista com o mesmo nome, mas proposta distinta, editada pelo grupo São Paulo, em meados dos anos 1970.

como sistemas de valores, antigo/moderno ou progresso/reação e velhice, maturidade/juventude como projeção desses valores na cidade e seus habitantes. Daí as lojas que começaram a surgir em Ipanema, na década de 1960, visando esse público, "jovem", "displicente" e "hedonista". Não importava, portanto, que idade se tinha: o morador de Ipanema era considerado jovem.

Nesse período, entre as décadas de 1960 e 1980, Ipanema foi referência para uma forma de apresentação de si que se fazia em grande medida pelas roupas e acessórios. Até 1961 não havia nenhuma loja de roupas no bairro. Ou se ia até o centro, ou se comprava tecidos na casa Miro, Alberto ou Madame Faria para enviar às costureiras. Entre o final da década de 1960 e início de 1970, acompanhando a urbanização do país e a ampliação da sociedade de consumo, começaram a surgir as chamadas butiques — lojas de roupas voltadas para o público feminino concentradas em Copacabana e Ipanema.

Em 25 de agosto de 1961, Mara McDowell e Georgiana Vasconcellos inauguraram, ao lado do Cine Astória, a primeira butique de Ipanema: a Mariazinha. Depois dela, outras vieram: Bibba (1966–1983); Aniki Bobó (1968–1980); Frágil (1969–1973); Blu-blu (1972–1987); Company (1972). Essas lojas contribuíam para criar atitudes e comportamentos que definiriam os estilos de vida dos moradores de Ipanema. Entretanto, apesar do aprimoramento da confecção industrial no país, só nos anos 1980 o brasileiro passou a se vestir majoritariamente com roupas compradas prontas. Até então, predominaram aquelas feitas por costureiras (BONADIO, 2010).

Duas galerias de arte que existiram em Ipanema nesse período e seus fundadores foram fundamentais para essa transformação de valores: Jean Bogichi (1928–2015) que nascera na Moldávia, província da Bessarábia, na Romênia, veio para o Rio em 1947 e em 1960 fundou a Galeria Relevo. Em 1965 e 1966, organizou as mostras Opinião 65 e Opinião 66. Junto com Franco Terranova (1923–2013), na Petite Galerie (1954–1988), os dois modernizaram o mercado artístico brasileiro. Terranova, italiano de Nápoles, também chegou no Brasil em 1947 e fixou residência no Rio em 1953. Começou a trabalhar com arte em 1954, em Copacabana, quando comprou a Petite Galerie do artista Mario Agostinelli (1915–2000). Em 1960, associou-se a José de Carvalho, dono das lojas Ducal e mudou a galeria para a praça General Osório, em um espaço projetado por Sérgio Bernardes. Nessa época, a Petite Galerie foi a primeira a fazer contratos de exclusividade com os artistas. Foi também a primeira a vender arte em prestações, como se fazia com eletrodomésticos. Em 1971, rompeu a sociedade e mudou-se para a rua Barão da Torre, 224.

No espaço da General Osório, José de Carvalho fundou a Bolsa de Arte, que depois mudou-se para a rua Prudente de Morais.

A Petite Galerie trabalhava com artistas como Emeric Macier (1916–1990), Milton Dacosta (1915–1988), Maria Leontina (1917–1984), José Pancetti (1902–1958), Franz Krajcberg (1921–), Alfredo Volpi (1896–1988), Di Cavalcanti (1897–1976), Guignard (1896–1962), Glauco Rodrigues (1929–2004), Rubem Valentim (1922–1991), além de ter lançado nomes como Jac Leirner (1961) e Ernesto Neto (1964). Segundo Terranova, "A Petite Galerie não tinha uma linha apenas". Terranova tinha simpatia pelos neoconcretos, mas expôs também arte popular, como carrancas do rio São Francisco e ex-votos[22].

Em 1980, o aniversário de Mario Pedrosa foi comemorado na galeria de Jean Boghici. Arte e política caminhavam juntas nesse espaço social, físico e temporalmente delimitado, que fora considerado o "desbunde" — era como os militantes de esquerda chamavam as pessoas que participaram da contracultura e tinham comportamentos não convencionais, como escutar rock, ler os poetas beat, manter os cabelos compridos e fumar maconha ao invés de pegar em armas.

Ipanema, desde a década de 30, já vinha sendo cenário de intensa atuação política. Em 1935, a casa de Luiz Carlos Prestes (1898–1990) e Olga Benário (1908–1942), ficava na rua Barão da Torre. Ali perto, já estava o casal Harry Berger e Machla Lenczycki, do Partido Comunista Alemão. O bairro foi escolhido exatamente por conter muitos estrangeiros, principalmente alemães.

Depois de Prestes, Ipanema manteve-se um reduto de militantes do Partido Comunista. Alguns históricos como Valério Konder (1911-1968), que foi senador pelo partido em 1946, mas que teve seu mandato cassado junto com o registro do partido. Seus filhos, Rodolfo e Leandro, se tornariam mais tarde também militantes. O arquiteto Silo Costa Leite, junto com toda sua família, era filiado ao Partido desde a década de 1930. Adão Pereira Nunes também fora deputado pelo partido, em 1946. Ele e sua esposa, Alaíde Pereira Nunes, fundadores do PDT, foram amigos próximos do casal Olly e Werner, assim como Leandro Konder e, bem mais distante, Luiz Carlos Prestes.

Adão Pereira Nunes foi responsável pelos processos de reparação que Werner moveu em seu nome e no de seu pai contra a Alemanha, ambos aprovados na década de 1960 (quando seu pai, Herman Reinheimer, já havia falecido). Abigail Pereira Nunes,

---

22 Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao217671/petite-galerie-%28rio-de-janeiro,-rj%29>. Acesso em: 27 dez. 2014. Falarei mais sobre essas coleções no terceiro capítulo.

filha do casal, acredita que Werner tenha se filiado ao Partido na década em que se conheceram, isto é, por volta de 1950, ao contrário do filho do casal Reinheimer, que acredita que a filiação tenha ocorrido logo na chegada de Werner, na década de 1930.

Outros simpatizantes do Partido Comunista foram Ferdy Carneiro, Albino Pinheiro (cujo irmão, Cláudio era morador no mesmo prédio onde ficava o apartamento de Olly e Werner), Mânlio Marat e João Saldanha, que junto com Silo Costa Leite (e outros) foram fundadores da Banda de Ipanema. Ainda na dimensão política do bairro, na década de 70, a artista Marília Kranz (1937–2017) transformou sua casa em um aparelho da VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), acolhendo gente ferida nos anos de chumbo da ditadura. A artista plástica Anna Letycia Quadros (1929–2018), moradora do bairro nessa época, escondeu pessoas do regime civil-militar, durante os anos mais duros de repressão. Werner Reinheimer ajudou algumas pessoas a fugirem do Brasil, entre elas Miguel Arraes, com quem trabalhou.

Os grupos de interesses comuns em política, arte e cultura contavam com espaços de encontro tanto nos bares, na praia e nas praças, como em casas de intelectuais como Aníbal Machado, Lúcio Cardoso, Nelson Dantas, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Mário Pedrosa, todos moradores do bairro. Lourdes Mello, amiga do casal, falou desses encontros: "Ipanema era onde tinha a casa do Anibal Machado. Vinha gente de todo o Brasil para lá, de teatro, de música. Eu ia muito com a Olly. Rossini Perez, Scliar, Benjamin, Glauco Rodrigues, Ana Letícia, Fayga, Vera Tormento, estavam todos começando".

Segundo ela, o apartamento do casal Reinheimer também era um ponto de encontro: *"A casa dela era um centro. Ela aglutinava muitas correntes, muita gente com pensamentos diferentes que se manifestavam de forma estética. Um movimento de vanguarda. As festas da Olly revelam muito ela. Uma pessoa moderna, de extremo bom gosto, valorizava muito as cores. Essa valorização que tinha em casa, que vinha desde a Fayga até alguém que estava começando. Vinha um Frank Schaefer que tinha um pensamento mais clássico. De repente, vinha um porra louca. Vinha o Roberto de Regina, o Robertinho Delamonica. Muitas pessoas que nem deram prosseguimento a dimensão artística, mas que passaram por ali (...) Era quase um open-. As pessoas apareciam lá. A casa sempre tinha gente".*

Pedrosa, que ficara exilado do Brasil entre 1937 e 1945, quando foi morar em Ipanema ajudou a fundar o Partido Socialista Brasileiro e recebia em sua casa, na Visconde de Pirajá, artistas e intelectuais para discussões acaloradas.

Dessas discussões, segundo Gláucia Villas Bôas (2014), surgiram as ideias que levaram à desconstrução da representação figurativa que prevalecia na arte brasileira[23]. Entre 1953 e 1962, Nelson Dantas, ator e diretor de TV, teatro e cinema, manteve sua casa aberta, na praça Nossa Senhora da Paz, aos sábados à noite, para amigos e amigos de amigos.

A partir de 1964, Plinio Doyle também passou a abrir sua casa para debates. O início da ditadura exigia que as pessoas se mantivessem em contato em seus espaços privados, já que os espaços públicos eram cada vez mais inseguros. Todos esses, assim como os vernissages nas galerias de arte que ficavam ou não nas lojas de móveis, eram importantes espaços de socialização, rituais de comunicação, em que se trocavam valores relativos a comportamentos, ideias, práticas, objetos e nomes.

O consumo era assim essencial nesse processo de construção de subjetividades. No entanto, não se tratava de um processo mecânico em que as pessoas compravam "identidades sociais" prontas. Isso ficou claro nesta investigação. Como chama atenção Daniel Miller (2013), há um componente imaginário, experimental e reflexivo que se concretiza entre os locais de compra, as coisas consumidas e as formas ou locais de exibição delas. Essas pessoas estavam construindo um sentido de modernidade diferente daquele massificado vendido pelo *American way of life*.

O consumo como uma forma de comunicação, um sistema para troca e controle de informação (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2013) faz das coisas — roupas, acessórios, carros, móveis, residências, exposições, peças de teatro, frequentação de cinemas, equipamentos eletrônicos, entre outros — comunicadores de valores e demarcadores de fronteiras e o acesso a eles não é meramente uma questão econômica, mas também do aprendizado de sua utilidade, de seu *ethos*. Assim, as escolhas refletem valores morais e carregam significados relevantes e, nesse sentido, podem tanto comunicar algo sobre o indivíduo, o grupo e a classe social, como construir novas subjetividades, novos valores e novos estilos de vida (MILLER, 2013).

Nos próximos capítulos, apresento a trajetória de Olly e Werner e procuro elaborar sobre as estratégias que foram usadas para construção desses novos valores expressos principalmente na decoração da casa e vestimentas.

---

23 Mostro algumas outras dimensões desse processo de desconstrução da figuração por Pedrosa em Reinheimer, 2014.

2

DA ALEMANHA SOMBRIA AO BRASIL TROPICAL

Neste capítulo, procuro apresentar as trajetórias dos dois atores sociais antes deles ingressarem no contexto social que é propriamente objeto de análise. Para compreender as coleções que Olly e Werner acumularam e o sentido que essas coisas possam ter tido na constituição de um novo estilo de vida no Brasil, apresento um pouco do percurso social desses sujeitos, buscando indicar a origem social de suas famílias e o estatuto de sua migração para o Brasil. Essas trajetórias anteriores situam esses atores no contexto que será posteriormente analisado e a forma como foram aí incorporados e nele interviram.

Optei aqui por uma periodização que segue as determinações históricas e o conjunto de documentos que se encontram no acervo do casal, assim como as informações transmitidas pelas entrevistas realizadas. Não se trata de dividir a trajetória do casal em períodos estanques, mas de apresentá-la descritivamente procurando mostrar dados referentes ao período do final do século XIX a meados do XX — que foram importantes para a construção das subjetividades de ambos, para a recepção que tiveram no Brasil e para o processo de individualização a que estiveram sujeitos, principalmente do pós-Segunda Guerra.

O modelo de individualização, no caso de Olly e Werner, pode ser vinculado ao período de expansão capitalista, mas também à imigração no sentido de que a dispersão familiar voltou os dois para seus núcleos mínimos do qual os outros parentes foram afastados seja pela dispersão em outros países, seja pela morte em decorrência da Segunda Guerra e do Holocausto. Na segunda geração, ou seja, entre os netos, o modelo de ascensão diferencial é perceptível com todas as implicações para as quais o antropólogo Gilberto Velho (1987) chama atenção: trajetórias de ascensão social diferencial, gerando um contínuo e progressivo afastamento da rede de relações familiares e estreitando laços de amizade com colegas de profissão e pessoas cujas posições sociais são distintas das de sua família de origem. É assim que o "projeto" ganha profundidade temporal, transcendendo o casal fundador.

A noção de *projeto* aparece, então, como importante instrumento para a discussão, levando em conta a ideia de escolha — constitutiva do indivíduo moderno, principalmente no espaço urbano e ainda mais importante no campo artístico — e os limites que as normas sociais impõem. Os projetos só podem ser elaborados dentro de um *campo de possibilidades*, histórica e culturalmente circunscrito. São os temas, paradigmas e prioridades culturais existentes no contexto de produção de Olly que procuro mostrar nos capítulos seguintes, ou seja, dentro de que *campo de possibilidades* ela estava propondo seus temas e o sentido da recepção que tiveram. São os significados das preocupações e problemas centrais ou dominantes que busco indicar quando trato do tema das coleções e da produção têxtil.

A dimensão mais consciente do projeto de Olly está talvez na sua manifestação física expressa pelo arquivo deixado por ela, que constitui uma parte do que foi organizado, digitalizado e que está disponível para consulta. É nessa atitude que se vê a construção mais ou menos elaborada de uma biografia, uma história de vida onde ela mostra algumas coisas e esconde outras, possibilitando perceber uma estratégia para a realização de sua carreira, para além de sua produção, também na documentação acumulada.

As coleções são resultado de *ilusões situacionais* (LOPES, 2017), projeções de atributos individuais ou projetos de constituição de status e, nesse sentido, de legitimação de atributos que ainda não são necessariamente reconhecidos individual e socialmente. Quando ganham biografias próprias e se singularizam, passam a representar *ilusões coletivas* (como mostram na ficção Perrec (2004) e

Giudice (1999)), ganhando sentidos diversos relacionados a memória de grupos, Estados, períodos históricos, eventos etc. Assim, as coleções são sempre constituídas na interação, seja entre o sujeito e as coisas colecionadas, seja entre os atores sociais que identificam sentidos coletivos nas lógicas de organização que generalizam as coleções. Por isso, a necessidade de investigar a biografia desses atores como forma de tentar compreender os estímulos e as intencionalidades desse acúmulo. Em um segundo momento, a análise conceitual associada a esse arquivo e a compreensão dos contextos nos quais se insere é um passo no sentido da sua singularização e produção de uma *ilusão coletiva*.

2.1. Duas trajetórias

2.1.1. Werner Siegfried Reinheimer

Filho de Mina e Hermann Reinheimer — seu pai nasceu em Habitzheim, ao norte de Heidelberg, em Hessen, em 20 de outubro de 1878, no mesmo dia que nasceria seu filho trinta e quatro anos depois. Tinha dois irmãos e uma irmã. Um de seus irmãos era Abraham. Casado com Ida, participava do grupo da sinagoga local, chefiada pelo rabino Salomon Reinheimer. Uma organização local em Habitzheim publicou uma série de livros sobre a história dos judeus dessa cidade e a resistência contra o nazismo (HÄZEMER DORF UND KULTUSVEREINS, 2010), mencionando diversos Reinheimer, a maioria desaparecidos durante a Segunda Guerra, nem todos da família de Werner. A comunidade judaica dessa cidade era bastante tradicional e Hermann não era diferente.

Mina Reinheimer, nascida Löwenstein, em 14 de janeiro de 1887 em Weingarten, era filha de Julchen (nascida Fuchs) e do açougueiro Leopold Löwenstein, profissão com significados rituais entre os judeus. Mina tinha três irmãs (Jenny, Sophia e Bertha), de quem nada descobri. Hermann Reinheimer e Mina Löwenstein se casaram em 6 de novembro de 1911. Hermann era "mestre açougueiro" em Pforzheim, como seu sogro em Weingarten.

Hermann e Mina nasceram quando o passado ainda era forte referência para o presente. Esse mundo estaria completamente transformado no final da Segunda Guerra. Eles testemunharam o colapso da civilização (ocidental) do século XIX, aquela que acreditava em uma civilização de economia capitalista, "liberal na estrutura legal e constitucional; burguesa na imagem de sua classe hegemónica característica; exultante com o avanço da ciência, do conhecimen-

to e da educação e também com o progresso material e moral; e profundamente convencida da centralidade da Europa, berço das revoluções da ciência, das artes, da política e da indústria e cuja economia prevalecera na maior parte do mundo, que seus soldados haviam conquistado e subjugado; uma Europa cujas populações (incluindo-se o vasto e crescente fluxo de emigrantes europeus e seus descendentes) haviam crescido até somar um terço da raça (sic)[1] humana; e cujos maiores Estados constituíam o sistema da política mundial" (HOBSBAWM, 2005, p. 16).

Um mundo majoritariamente agrário e rural terminaria no entreguerras depois de "sete ou oito milênios de história humana iniciados com a revolução da agricultura na Idade da Pedra", quando a maioria da população mundial vivia plantando alimentos e pastoreando rebanhos (HOBSBAWM, 2005, p. 18). Foi nesse momento de instabilidade, dois anos antes da Grande Guerra, que Werner entrou em cena.

Werner Siegfried Reinheimer, filho único do casal, nasceu em 20 de outubro de 1912, em Pforzheim, cidade que fica a 60 km da fronteira com a França. Parecia um viking, com cabelo muito ruivo e pele muito branca. Educado no judaísmo ortodoxo, Werner era incentivado por seu pai a dedicar-se à leitura e ao piano.

A Alemanha perdeu 15,1% de sua população masculina ativa nessa guerra. Segundo Hobsbawm, "não muito mais de um terço dos soldados franceses saiu da guerra incólume" e "um quarto dos alunos de Oxford e Cambridge com menos de 25 anos que serviam no exército britânico em 1914 foi morto" (2005, p. 33–34). Essa foi a primeira guerra de destruição em massa, "daí a expressão alemã *Materialschlacht* (batalhas de materiais) para descrever as batalhas ocidentais de 1914–8", já que destruição em massa requeria produção em massa (2005, p. 52).

---

1 O antissemitismo moderno foi ocasionado por (e aprofundou) uma confusão entre as noções de raça, nacionalidade, religião e cultura. Portanto, sem desmerecer o trabalho de Eric Hobsbawm, é preciso mencionar o incômodo com a presença do termo raça no seu texto, ainda que esteja referido à totalidade da espécie humana e não a grupos particulares. Se a antropologia começou se apoiando nessa noção para construir sua legitimidade como disciplina científica, foi se desvencilhando dela e procurando desvendar as situações sociais em que ainda é usada para classificar grupos humanos que tem alcançado maior reconhecimento e produzido conhecimento mais relevante.

No entanto, as imagens de Hermann e seus colegas oficiais durante o período de guerra mostram uniformes limpos que escondem essa destruição. Essa foi também uma guerra nacionalista em que a propaganda procurava mobilizar a opinião pública, alegando desafios aos valores nacionais e requisitando da população também o investimento financeiro na guerra. Lutava-se a favor desses valores, contra o barbarismo alheio. A imagem foi parte importante dessa estratégia. Infelizmente não há registros de quem foi o autor das imagens de Hermann que estão no acervo, mas sabe-se que fotógrafos foram contratados para irem aos campos de batalha registrar o "ambiente pacífico" da guerra.

Gisèle Freund (1995) argumenta que, no intuito de conquistar as massas para o empreendimento, as imagens da Guerra Civil americana obliteravam os horrores. Os soldados eram apresentados em situações idílicas com sorrisos generosos e poses que salientavam sua autoridade. As mortes e destruições foram cuidadosamente apagadas pela grande maioria dos fotógrafos que utilizaram essa tecnologia. Tanto as imagens que foram enviadas à família Reinheimer, como as que chegaram à família Hasenberg atestam essa higienização da barbárie. Hermann sobreviveu.

O final da primeira Grande Guerra marcou na Alemanha o fim do Império e o início do período conhecido como República de Weimar. Em maio de 1919, surgia em Pforzheim a "Associação Nacional de Cidadãos Alemães de Fé Judaica", que reivindicava a proteção aos direitos civis e igualdade social do povo judeu. A constituição dessa associação ganha mais sentido quando ficamos sabendo que nesse ano, cartazes espalhados pela cidade diziam "Conheça o verdadeiro inimigo! Estamos sendo enganados pelos judeus!".

A partir do início do século XX, um fenômeno novo exigiu uma nova categoria de classificação. Antissemitismo passou a se referir ao preconceito que não era fundado no tradicional argumento religioso, mas estruturava-se em considerações de ordem política e "racial" (MOTTA, 1998). O surgimento dessa associação estava relacionado a esse novo fenômeno e ao processo de formação de um Estado democrático, no qual as diversas minorias passavam a reivindicar o reconhecimento de seus status e direitos sociais, mas também ao judaísmo moderno que buscava integrar a comunidade judaica à sociedade civil exigindo igualdade de condições.

No entanto, em 1920, o futuro esperado se mostrava ainda distante ao se antecipar o que em 1933 seria o boicote econômico aos empreendimentos judeus, com o lema "Judeus fora! Não compre de judeus!" espalhado em cartazes pela ci-

dade de Pforzheim (BRÄNDLE[2], s/d). Retrospectivamente, poderíamos dizer que, ao invés do marco para um futuro de igualdade, aquela associação marcou uma fronteira entre o passado de preconceito e perseguições contra a religião judaica e o antissemitismo das complexas manifestações contemporâneas.

Werner estudou em uma escola pública local onde era centroavante do time de Rugby. Seu professor de educação física, Prof. Dr. Herbert Kraft, foi um nazista ativo a partir de 1929 (depois de 1933 tornou-se ministro do Interior em Baden e posteriormente ministro da educação na Alsácia). Esse professor fez um comentário antissemita direcionado a Hans Pollak, colega de classe de Werner, o que causou uma reação neste último que resultou em sua expulsão da escola. Isso o impediu de fazer o Abitur, exame que encerra o ensino secundário alemão dando direito ao ingresso nas universidades e escolas técnicas. Ele se voltou, então, para o comércio de joias, mercado no qual, junto com a fabricação de relógios, a comunidade judaica da cidade de Pforzheim se destacava nas primeiras décadas do século XX.

Após 1917, a Revolução de Outubro oferecera ao mundo uma economia que pareceu ser capaz de sobrepujar o crescimento econômico capitalista. O comunismo soviético se proclamava um sistema alternativo e superior ao capitalismo e assim "destinado pela história a triunfar sobre ele" (HOBSBAWM, 2005, p. 63). A revolução alemã "confirmou as esperanças dos bolcheviques russos" quando na Baviera, em 1918, uma república socialista de curta vida foi proclamada e, na primavera de 1919, uma breve república soviética se estabeleceu em Munique (Hobsbawm, 2005: p.75). A Revolução de Outubro conquistou simpatias. Praticamente todos os movimentos socialistas internacionais emergiram da guerra mundial ao mesmo tempo radicalizados e fortalecidos. Segundo Hobsbawm, "para essa geração, sobretudo os que, embora jovens, viveram os anos de levante, a revolução foi o acontecimento de suas vidas; os dias de capitalismo estavam inevitavelmente contados" (2005, p. 79).

Mais ou menos dez anos depois, a Grande Depressão produziu um efeito global do qual surgiram vários levantes políticos "num período medido em me-

---

2 Gerhard Brändle é um historiador alemão, nascido em Pforzheim e especializado na história dos judeus daquela cidade. Diversas informações trocadas com ele dizem respeito a mimeos, e-mails e conversas presenciais, além de suas publicações. Brändle construiu seu conhecimento, desde a década de 1980, através, também, do contato direto com o grupo do Partido Trabalhador Socialista, do qual Werner Reinheimer foi parte, tendo este participado ativamente das entrevistas que deram origem ao primeiro livro do historiador sobre o tema.

ses ou num único ano, do Japão à Irlanda, da Suécia à Nova Zelândia, da Argentina ao Egito" (Hobsbawm, 2005, p. 111). No período de 1929-1930, três opções competiam pela "(...) hegemonia intelectual-política. O comunismo marxista era uma. (...) Um capitalismo privado de sua crença na otimização de livres mercados, e reformado por uma espécie de casamento não oficial ou ligação permanente com a moderada socialdemocracia de movimentos trabalhistas não comunistas, era a segunda (...). A terceira opção era o fascismo" (HOBSBAWM, 2005, p. 111-112).

Não foi possível precisar quando Werner se aliou ao movimento "Kameraden", mas em 1930 provavelmente já era membro desse movimento juvenil judeu junto com os colegas Kurt Baruch, William Blum, Paul Strimpel e Hans Pollak. Um militante do movimento Juventude Judaica-Alemã Livre (FDJJ), uma das três tendências nas quais se dividiu o "Kameraden" em 1932, afirma em depoimento ao instituto Leo Baeck que esse movimento poderia ser descrito como uma "revolução cultural" de cunho romântico, orientada contra os valores burgueses da virada do século, principalmente o individualismo e o capitalismo. Depois da Grande Guerra o movimento ganhou ímpeto contra as aspirações coletivistas. A própria participação da juventude judaica nesse movimento era uma expressão da assimilação judaica. O movimento estava restrito aos adolescentes e jovens da alta classe média judaica, em geral nas grandes cidades (ECKSTEIN, 1981).

Um dos motivos do interesse dessa juventude em tal movimento foi o desagrado em relação às reformas da Sinagoga que vinham ocorrendo desde o século XIX. No entanto, durante a Grande Depressão, após a radicalização política em resposta ao antissemitismo, o nacionalismo e o anti-intelectualismo, três grupos se formaram entre os jovens judeus alemães, dividindo o Kameraden. Uma parte seguiu com o líder Hermann Gerson para formar o kibutz Hazorea, em Israel; uma parte manteve a ficção de um movimento apolítico, supostamente neutro em termos ideológicos; e outra, de viés socialista, rejeitou os ensinamentos judaicos por considerar a ideia de Bund (comunidade) ameaçadora aos judeus pelo seu potencial de segregação, o que levaria o povo judeu novamente para o gueto. Esse último era o FDJJ, que considerava a assimilação judaica tanto inescapável como desejada, ainda que reconhecendo as particularidades que esse pertencimento lhes dava em termos de formação. É nesse contexto que eu entendo o excerto do texto de Werner Reinheimer, retirado de um panfleto do "Kameraden".

> Quando se chega a certa maturidade... então é tempo de partir, sem lamento para que isso não o prenda ao círculo no qual um dia você foi formado ou formou outros... então se vai a uma festa ou qualquer outro lugar, levando consigo da comunidade algo: a habilidade de formar certo tipo de ser humano (REINHEIMER, 1931 apud ECKSTEIN, 1981, p. 234).

Para esse grupo, o antissemitismo era resultado de causas econômicas e só poderia ser eliminado com a solução destas causas. O caminho era o socialismo e não o nacionalismo judeu. Sua nação era a Alemanha. A opção pelo socialismo se deveu à percepção do controle que o Partido Comunista tentava manter sobre todas as organizações nas quais estava representado. No entanto, diversos membros tinham inclinação comunista. Werner era um deles.

A postura de Werner frente ao sionismo, assim como seu engajamento com a comunidade judaica, se transformou ao longo de sua vida. Bernardo Sorj (2008) faz uma síntese sociopolítica do judaísmo nos tempos modernos apontando marcos desse judaísmo. Segundo ele, o judaísmo moderno corresponde historicamente ao período que vai do Iluminismo e a Revolução Francesa até o Holocausto e a criação do Estado de Israel. Essa reformulação se nutriu do universalismo secular do Iluminismo e da ideia de cidadania nacional da Revolução Francesa, na tentativa de superar a Idade Média no que ela representou de perseguição aos judeus. Nesse sentido, todas as vertentes do judaísmo moderno foram estratégias para que os judeus fossem aceitos pelos meios circundantes como iguais, integrados à vida social e política moderna.

Fundado nos grandes movimentos ideológicos de sua época — liberalismo, socialismo e nacionalismo —, apesar de sua diversidade, era composto de duas grandes correntes: uma religiosa e outra nacionalista. No entanto, o sionismo, isto é, a atribuição de uma base territorial e um Estado ao povo judeu, implicava a negação de grande parte da tradição judaica. Assim, "no nível individual, (o judaísmo moderno) foi vivido como uma crise de identidade entre tradição e modernidade, entre lealdade aos laços primários e ao conjunto da sociedade, entre o privado e o público, entre sentimento e razão" (SORJ, 2008, p. 5)[3].

---

3 No Brasil, o movimento de afastamento do sionismo nas primeiras décadas do século XX ficou conhecido como "judaísmo progressista", e se manifestou no Rio de Janeiro através de instituições como a Associação Sholem Aleichem e sua colônia de férias Kinderland, da qual Olly, Werner, seu filho e netos participaram.

Werner não chegou a fazer parte do FDJJ, por que em 1931, a liderança do movimento "Kameraden" apoiou a construção de navios de guerra. O apoio ao movimento bélico definiu seu rompimento, junto com outros membros do grupo radical antimilitarista. Werner ingressou, então, no movimento Juventude Socialista Trabalhista (SAJ), braço do Partido Socialista Democrático, de orientação antimilitarista, do qual participou também Karl Schroth, de quem foi amigo próximo ao longo de toda sua vida.

Duarte e Gomes (2012, p. 202) analisam a permanência do tema da força física e das vantagens e riscos envolvidos no seu uso através da vida adulta como uma referência à "permanente ameaça do uso inadequado dessa força como disposição belicosa". No caso de Werner, a menção ao porte atlético, assim como à reação contra o comentário antissemita de seu professor de ginástica pode ser uma forma de afirmar a masculinidade como uma compensação à sua disposição pacifista na política partidária alemã e ao fato de ter saído da Alemanha antes do início efetivo da guerra. Essa disposição física para os esportes e o porte atlético voltam a ser mencionados na década de 1980, quando o historiador alemão Gerhard Brändle o entrevistou sobre o movimento político do qual foi parte. O fato é mencionado no livro publicado sobre o assunto e novamente em 2014 quando entrevistei o historiador, em Pforzheim. O assunto foi novamente retomado por seu filho em seu depoimento, em 2015. Trata-se assim de parte de um sistema de valores que marca certa masculinidade que atravessou gerações, como forma de se afirmar também frente à personalidade forte e o sucesso profissional de Olly.

O não alinhamento de Werner com o sionismo não o afastava de atividades políticas de resistência ao nazismo nem da comunidade judaica. Werner Reinheimer aproveitava sua atividade comercial na representação das joias de Pforzheim em outras cidades para distribuir os panfletos informativos que produzia com Karl Schroth acerca das atividades do Partido Nacional Socialista, levando notícias do que vinha acontecendo na Alemanha. Esses informativos, escritos em papel bíblia e enrolados para caber nos aros da motocicleta com a qual Werner viajava, eram distribuídos pelas cidades de Baden e outras cidades do sudoeste da Alemanha como parte de sua militância na SAJ.

O Partido Socialista do Trabalho (SAP) foi criado em 1931 através de membros de esquerda do Partido Social Democrata. O SAP procurava unir os sindicatos, os comunistas e os social-democratas contra o partido nazista. Seu programa incluía a "emancipação dos trabalhadores", através da abolição da

"propriedade privada dos meios de produção" e a entrada deles em "propriedade social". Em 1933, o partido (SAP) foi declarado ilegal, mas continuou suas atividades clandestinamente. Werner adotou então o pseudônimo Uli.

Preso pela Gestapo, foi acusado de ser o responsável pelo dinheiro do partido e pela impressão de panfletos ilegais, mas foi liberado logo em seguida. Em 1934, falou publicamente em uma reunião da SAP e apresentou no salão paroquial atrás da sinagoga local a peça "Die Roten Trommler" ("O baterista vermelho"), que escrevera com Karl Schroth. O oficinal da Gestapo presente ouviu versos como "Wir wandern aus nach Birma und gründen dort eine neue Firma, gründen eine neue Bank, denn das liegt uns, Gott sei Dank" — "emigramos para a Birmânia e fundamos uma nova empresa, fundamos um novo banco, pois é o que nós sabemos fazer, graças a deus"[4]. Essa peça o colocou na linha de fogo dos adversários políticos e Werner passou a receber ameaças de morte e bilhetes "de ida para a Palestina!" (fig. 11).

O comércio das joias se tornara também quase impossível. A dificuldade de vender era só um dos problemas. Os hotéis das cidades que visitava passaram progressivamente a recusar hóspedes judeus. Em 1935, então com 23 anos, Werner aproveitou os contatos de negócios e o serviço de correio da SAP em Paris para imigrar para o Brasil. Questionado sobre o possível motivo da escolha do Brasil, Brändle se disse arrependido de não ter feito essa pergunta a Werner, mas elencou algumas hipóteses, entre elas, a de que talvez esse fosse o destino do próximo navio a partir. Com isso, insinuava que o país de destino dos refugiados da perseguição nazista poderia ser resultado das mais diversas situações, a menos provável sendo a de uma escolha racional.

Os pais de Werner ficaram em Pforzheim até 1939. A tristeza da despedida no porto e a incerteza de um reencontro são narrados por ele em um texto escrito em 1983:

> Outubro de 1935, despedida da Nagoldstrasse, muito amarga, mas tinha de ser. A revolta contra os nazis, que escravizaram minha pátria, a certeza absoluta que as novas estradas estratégicas (Reichsautobahnstrassen) eram a prova que se chega a guerra em pouco tempo.
> Despedida da Nagoldstrasse, a voz não era bem a minha, mas de um homem que tem de se dominar.
> Meu pai acompanhou-me até Kehl (cidade fronteira) e segui só, até Paris, onde fiquei alguns dias com amigos, os quais já esta-

4 Esse é o único trecho do texto com o qual tive contato.

> vam preocupados. Em Bordeaux esperei o navio da Companhia Chargeur Réunis "Massilia" e partimos da Europa enfrentando o mar frio e fascinante para longínqua América do Sul. Tenho ·de confessar, que todos os meus conhecimentos sobre o Brasil, vinham do escritor Karl May[5] e completamente falsos, e talvez por isso o meu entusiasmo (REINHEIMER, 1983, tradução do próprio autor).

Sobre os irmãos de Hermann, mortos pelos nazistas, não recuperei outras informações. Os nazistas mataram as pessoas e apagaram grande parte de suas histórias. Imigrar era recomeçar, "construir uma nova existência" (REINHEIMER, 1983). O que ficou da família de Werner foram imagens e documentos oficiais — carteiras de identidade, certidão de óbito e testamento. Nesse recomeço a imagem tinha triplo papel. Além de levar do passado o que era possível, segundo Heinz S.[6], alemão que chegou ao Brasil também em 1935, trazer uma Leica era importante recurso econômico. Assim que chegavam, a venda da máquina fotográfica garantia algum sustento. Após o estabelecimento na nova pátria, o acúmulo de imagens era indício da reconstrução da vida afetiva e profissional. Guardar o passado, permitir o presente e inventar o futuro tornava a imagem um tesouro a ser cultivado e, na maioria das vezes, espalhado pela residência.

Para além das imagens e documentos oficiais dos Reinheimer, não há nenhuma carta ou relato pessoal de outros parentes. Um primo sobreviveu ao campo de concentração e morava, na década de 1970, na Holanda. Me lembro dele em visita ao Rio de Janeiro. Figura frágil de quem Werner não falou muito, mas mencionou ter sobrevivido a um campo de concentração. Talvez seja de sua família a imagem constante no acervo do bar mitzvah de Sam Stern (PH-888). Também no acervo, um cartão postal de Hermann para Gertrude (uma sobrinha?), durante a Primeira Guerra, é outra pista que não segui. Quem sabe indique que há em algum lugar uma mulher que, como Erika, tenha contado a filhas e sobrinhas a história dessa família.

---

5 Karl May publicava, na Alemanha, supostos relatos de experiências de viagens. Descobriu-se mais tarde que ele nunca tinha saído de seu país.

6 Apesar de ter gravado depoimento em vídeo e ter dito que eu podia usá-lo na pesquisa, Heinz e sua esposa não autorizaram o uso das imagens. Por isso, optei pelo anonimato nesse caso. Todos os outros, as pessoas foram filmadas em grande parte das entrevistas e assinaram autorização de seu uso. Portanto, naqueles casos não faz sentido a manutenção do anonimato.

2.1.2. Olga Helene Blank

Olga era filha da russa Chaja Blank (se pronuncia "Raia" Blank) e do húngaro Ladislau Vamos. Chaja era filha de Micael, cujo sobrenome original era Stark. Provavelmente, por se tratar de uma família não russa Micael adotou o novo sobrenome para não ter que lidar com os inconvenientes de ser considerado estrangeiro na Rússia, tornando-se Micael Blank. A família vivia em Odessa, onde havia desde o final do século XVIII uma grande comunidade judaica. Entretanto, provavelmente devido aos repetidos Pogroms (1821, 1859, 1871, 1881, 1905, 1914), as estatísticas se modificaram radicalmente e, no começo do século XX, a população de Odessa era constituía de aproximadamente 30% de judeus.

Entre junho e outubro de 1905, centenas de judeus foram assassinados em Pogroms. Em agosto do mesmo ano ocorreu o "Domingo sangrento", que desencadeou a revolução russa de 1905, "vigoroso prólogo do drama revolucionário de 1917" (TROTSKY, 1922). Micael Blank, pai de Chaja e avô de Olga, morreu nesse ano, aos 47 anos de idade. Não se sabe se sua morte foi consequência direta de algum desses eventos.

A família já tinha fugido diversas vezes tendo seguidamente suas casas destruídas. A certidão de nascimento de Chaja Blank foi traduzida para o alemão em outubro de 1905, quando ela adotou a tradução de seu nome, Clara. Pela coincidência de datas, é possível imaginar que haja uma conexão entre o preconceito contra judeus, os eventos políticos de Odessa e a ida da família para Mittweida, na Saxônia.

A razão da imigração da família na genealogia familiar[7] sistematizada por Erika Hasenberg, irmã de Olga, é atribuída à morte de Micael Blank. O ponto de vista de uma criança é o da proximidade cotidiana, diferente daqueles usados como marcos históricos. Erika, provavelmente sem saber do contexto histórico e social do período, situou a justificativa como consequência da perda afetiva e não das causas sociais e políticas que levaram a essa perda. De fato, na justificativa para uma mudança radical como essa, provavelmente tanto o luto como as dificuldades sociais devem ter contribuído para a decisão. Essa dimensão subjetiva também é parte importante em decisões como esta, mas ficam muitas vezes de fora das análises de historiadores e cientistas sociais: escalas variadas (REVEL, 1998) enriquecem a história, reforçando os marcos sociais ao mostrar suas consequências na vida cotidiana das pessoas comuns.

---

7 A figura 5 mostra a árvore genealógica simplificada, também sistematizada por Erika. A que menciono aqui possui um curto relato sobre cada um dos familiares e está disponível em formato digital no *Acervo Olly e Werner Reinheimer*.

A imigração da família para o oeste não é um caso individual. Os decretos restritivos, a pressão administrativa e os Pogroms na Rússia conduziram a uma imigração maciça da população judaica. Entre 1881 e 1914, deixaram a Europa oriental aproximadamente dois milhões e meio de judeus (MARRUS, 2002). Outro contingente substantivo deixou o país em 1917. Uma parte da família Blank, entretanto, permaneceu em Odessa, outra foi para Baku, capital do Azerbaijão, uma das cidades que conheceu rápido processo de industrialização, propiciando o surgimento de uma classe média, como indicam cartões postais do acervo e dados da genealogia familiar feita por Erika Hasenberg.

Sofia Blank, nascida em 1857, em Odessa, era filha de um rabino e tinha 4 irmãs e um irmão. Teve com Micael nove filhos, Anna (1881–1962), Rosa (1883–1940), Lisa (1885–?), Miron (1887–?), Manya (1889–1979), Jasha (1891–1930), Chaja (1893–1985), Mitja (1895–1941) e um último natimorto. Quando Micael morreu, Sofia mudou-se com sua sogra — a *babushka* (não lembrando mais do nome da avó, Erika usou o substantivo em russo para se referir a ela) — e seus oito filhos para Mittweida. Essa cidade alemã era relativamente importante devido à presença do Instituto Técnico de Engenharia e sua produção têxtil com teares de tecelagem mecânica, marcante até o final do século XX. A literatura fala de personagens urbanos que provavelmente compunham uma rica vida cultural devido aos estudantes e professores de diversos países que frequentavam a universidade, uma das maiores instituições de ensino técnico da Alemanha. A cidade vivia dessa relação com a escola, casas de pensão, hospedarias e lojas que serviam majoritariamente aos alunos, professores e seus visitantes.

Sofia montou lá uma pensão, onde servia refeições para estudantes, numa rua central da cidade. Seu endereço residencial era Tzschirnerplatz, 13 (DO-15). Podemos supor que a pensão fosse aí também, talvez no andar térreo de um sobrado. Ladislau Vamos, era filho de um banqueiro húngaro e estudante de engenharia. Frequentava a pensão onde conheceu Clara. Desse envolvimento nasceu Olga, em 1914. Segundo Erika, a diferença de classes foi decisiva para que o pai de Ladislau rejeitasse o casamento do filho com Clara. Isso criou marcas indeléveis em Olga. As mulheres, mesmo casadas, já tinham uma condição de indivíduos inferiores aos pais, aos maridos, à família e às próprias crianças. A condição moral de uma mulher com filho, sem marido, na virada do século XX era não somente inferior, mas moralmente recriminada.

Uma das categorias para se referir a uma mãe solteira era "mãe ilegítima", que, assim como seus filhos, era um risco moral para a família e uma ameaça existencial para a sociedade. Os filhos também considerados ilegítimos, ou bastardos, eram a prova desse crime social. Erika fala do eco que essa recriminação moral teve na relação entre Olga e sua mãe: "Eu sempre tive a impressão (depois de adulta) que Clara, no seu subconsciente, culpava Olly de ter-lhe roubado parte de vida jogando-a na sombra e com a aureola de 'seduzida e abandonada', porque nunca houve grande afeto entre elas" (CO-104).

Quando realizei, em 1998, o primeiro esforço de sistematização da trajetória de Olly, entrevistei diversas pessoas que tinham feito parte das relações do casal. Somente então descobri que Olga era filha de mãe solteira. O caráter de fabricação contínua do parentesco impacta de formas distintas grupos que enfatizam ou não a consanguinidade. Diversos trabalhos em etnologia indígena apontam para a presença de alteridade interna ao que denominamos consanguinidade, tendo o corpo da criança recém-nascida que ser trabalhado para que esta não se identifique com outros animais não humanos. Esse é um exemplo de como a identidade das alianças precisa ser constantemente recolocada.

A informação acerca do pai biológico de Olly não foi divulgada para as gerações seguintes (filho e netos). Foi graças à pesquisa que a informação veio à tona. A não consanguinidade de Werner Hasenberg e Olga foi durante muito tempo substituída pela interpretação equivocada de que o marido de Clara fosse o físico alemão Werner Heisenberg. Se não era filha de um relacionamento "legítimo", ao menos a família compartilhava da notoriedade do físico. Levou algum tempo para que o equívoco fosse dissipado por Fayga Ostrower, durante a pesquisa conduzida em 1998. A identificação do físico com o parente provavelmente surgiu de uma atribuição de Erika à semelhança dos dois. Segundo ela, a semelhança se dava tanto pela participação de seu pai no campo da engenharia — Werner Hasenberg tem algumas patentes de criações suas — como nas assinaturas de ambos conferidas por ela em visita ao museu Alexandre Volta, em Como.

A origem eslava da família Blank deveria ter se prolongado no nome Ilonka (que pode ser traduzido para Helena) que seria dado à Olga. No entanto, a lei alemã da época impedia a atribuição de nomes estrangeiros. Mesmo nascida na Alemanha, Olga não tinha cidadania alemã. Ainda que a etimologia da palavra nacionalidade indique a relação com a nação, que pode ser traduzido no domínio do idioma, dos costumes e dos símbolos nacionais, ela é sobretudo

um vínculo jurídico entre uma pessoa e o Estado. A nacionalidade pode ser originária ou requisitada posteriormente. A originária é concedida pelo Estado no nascimento de acordo com as leis vigentes no país.

Na Alemanha, assim como em todos os países europeus no começo do século XX, o direito à nacionalidade seguia o princípio de sangue — *jus sanguinis* —, isto é, tinha relação direta com a ascendência. Esse princípio estava relacionado com as grandes migrações europeias do século XIX e visava dar abrigo legal aos filhos de emigrantes nascidos fora de determinado território. Essa nacionalidade por filiação sanguínea, entretanto, instituía uma cidadania de segunda categoria para pessoas que, como Olga, nasceram em determinado país de pais estrangeiros. Para esses "cidadãos", uma série de regras diferentes se aplicavam, instituindo conjuntos distintos de direitos e deveres.

A filósofa Hanna Arendt analisa a ideia de cidadãos de segunda categoria em seu livro *Origens do Totalitarismo* (1989). A ideia de estrangeiros opostos a uma alma nacional supõe que só o nacional é cidadão. Os imigrantes são excluídos, pois há uma dimensão inacessível a esses que mesmo a naturalização jurídica é incapaz de compensar. A categoria apátrida é nesse sentido a mais desmoralizadora do período, pois apontava para aqueles que não tinham direitos de qualquer espécie, em nenhuma nação.

Filha de russa, Olga tinha o estatuto de estrangeira. Se graças a isso foi possível para a pesquisa encontrar os rastros de sua trajetória, esses "rastros" são os indícios do controle físico e financeiro do Estado alemão sobre os estrangeiros. Mais tarde, esses e outros registros oficiais foram usados para perseguir, prender e assassinar todos aqueles que não se encaixavam nos padrões considerados arianos do nacional-socialismo.

Esse controle tornava necessário uma autorização para mudar de cidade, dentro do mesmo país. Assim, sair de Mittweida para Berlim exigiu o registro do novo endereço. Desses documentos averiguamos datas de saída e chegada e endereços de residência. Compartimentadas em "regiões morais" (PARK, 1979), muito mais segregadas do que as cidades atuais, essas datas e endereços permitem supor *ethos*, assim como identidades étnicas e sociais a partir da distribuição diferencial e do padrão de uso dos equipamentos urbanos.

A crítica que Agier faz à noção de *região moral* (2011) aponta para a importância de se observar as situações ao invés de naturalizar o espaço a partir de um conjunto de atores relacionados, ignorando transformações no tempo. A cidade passa a ser o cenário de diversos grupos e, ainda que haja relação entre

as pessoas e o espaço, a ênfase recai na transformação dessas relações ao longo do dia, entre os dias da semana e os meses do ano. O tempo aparece então como categoria tão importante quanto o espaço.

Em uma investigação histórica é mais difícil recuperar as mudanças temporais em relação aos bairros e suas frequentações. Infiro, então, o *ethos* dessa família a partir de relatos históricos sobre a proximidade de grupos mais ou menos ortodoxos, da moradia em regiões mais ou menos segregadas, mais ou menos operárias e dos testemunhos legados por Olga, Erika, René e pela memória das conversas entreouvidas na infância. Aqui, as práticas sociais da família são inferidas a partir da localização das escolas que os filhos frequentavam, a proximidade de espaços de lazer e sinagogas e, com isso, se a prática do judaísmo era ortodoxa, liberal ou não existia, deduzindo a configuração de alguns valores morais.

Olga nasceu em 28 de janeiro de 1914, às 14h. Cabelos castanhos e olhos azuis, muito vivos, chegou seis meses antes da Áustria declarar guerra à Sérvia, dando início à Grande Guerra. Em 1918, Clara levou-a a Budapest para conhecer seu pai biológico que se encontrava casado[8].

Em 1922, Clara Blank mudou-se para Berlim, onde já morava sua tia Anna[9]. Foi com sua mãe, filha e avó — Sofia, Olga e *babushka*. Esta última morreu com mais de 100 anos — 103, segundo os depoimentos de Erika em 2014; 106, segundo a árvore genealógica; 111, segundo os manuscritos de Olly. Olga conta (MA-33) que Sofia era muito religiosa, mas não impunha a religião a sua neta, que fugia dessas aulas para brincar no jardim da casa de Bertold Brecht. Wagner Seixas Mello, ator e diretor de teatro que trabalhou com a artista na década de 1960 (fig.

---

8 Vinte anos depois, Clara procurou Ladislau novamente, aparentemente para que ele a ajudasse a trazer Olga da Alemanha. Ladislau Vamos mudara-se para São Paulo em 3 de agosto de 1925. Filho de Desidério e Thereza Vamos, nasceu em 18 de setembro de 1891. Casou-se com Valéria Kollar Vamos e teve uma filha, Heda Vamos. Em 1949, o DO (documento DO-58) registrava, em São Paulo, a abertura de uma empresa de sorvetes em nome de Ladislau e outros sócios, Sorvetes Cremosos Vamos Ltda., o que indica que sua recusa em ajudar não se devia à condição econômica. Sem conseguir acesso a descendentes de Vamos, não sei os motivos de sua imigração para o Brasil. Provavelmente a família fugiu da ditadura húngara. Entre meados do século XIX e as primeiras décadas do século XX, as políticas imigratórias brasileiras incentivaram a entrada de imigrantes de origem europeia não negra no intuito de "encher os espaços vazios" e formar uma população potencialmente eugênica (KOIFMAN, 2013).

9 Anna era casada com Grischa, que era funcionário de banco e tinha três filhos, Tamara, Nadia e Micha. Todos imigraram para os Estados Unidos no período anterior à Segunda Guerra.

116), lembra que ela mencionava ter conhecido Brecht. Ciente das informações que poderiam contribuir para a construção de sua imagem, ela parecia tirar o máximo proveito possível desses dados, "criando" histórias de si mesma. A partir de certa instrumentalidade biográfica, ela parecia produzir um passado que justificasse seu presente atuante em um emergente campo cultural carioca.

Em 1920, a velha Berlim tinha sido integrada aos seus subúrbios e passou de 6.700 para 87.000 hectares, tornando-se a cidade mais vasta do mundo e em número de habitantes a terceira, após Nova York e Londres. A abertura de novas instalações portuárias e as reformas nos transportes (o aeroporto de Tempelhof foi construído em 1924, abrindo a possibilidade de intercâmbio internacional) contribuíram para o crescimento do comércio em meados dessa década (RICHARD, 1993). Esse desenvolvimento atraiu migrantes de todas as partes, mas a promessa de casamento com Werner Hasenberg certamente foi tão ou mais importante do que as oportunidades que a cidade apresentava para a decisão de Clara e seus familiares de mudar-se para lá.

No entanto, o florescimento econômico da cidade coexistia com um amontoado de moradias insalubres. Uma das áreas mais precárias de Berlim foi, na década de 1920, constituída pela combinação da imigração dos judeus do leste europeu com a parcela mais pobre da população (GEISEL, 1993). Trata-se de *Scheunenviertel* (literalmente, bairro dos celeiros), onde morou Bertold Brecht. Lembrando que Sofia, *babushka* e Olga eram russas e a menção de Olga aos jardins da casa de Brecht, imagino que as três tenham morado nesse quarteirão, ou próximo a ele.

Clara provavelmente morou com elas até o final de 1922, quando se casou com o engenheiro Werner Hasenberg. Hasenberg, como Ladislau Vamos, estudara na escola técnica de Mittweida. Naquela época, frequentava a pensão de Sofia, onde tocava piano para ganhar algum dinheiro extra. Durante a Primeira Guerra, Clara trabalhou em uma fábrica como desenhista técnica. Para um engenheiro elétrico e eletrônico, formação de Werner Hasenberg, o desenho técnico é a linguagem através da qual se apresenta os projetos. A capacidade dela em executar essa tarefa pode ter ajudado na aproximação do casal, estimulada por Sofia, que desejava para a filha um casamento que diminuísse o constrangimento familiar representado pela presença de Olga.

Depois do casamento, Clara adotou o sobrenome do marido[10]. Os dois foram morar na *Gosslerstraße*, no bairro operário de *Friedrichshain*, não muito longe de *Scheunenviertel*. Werner Hasenberg pertencia a uma nova categoria social que surgia com a expansão do comércio e do setor terciário: o empregado. Engenheiro eletroeletrônico, trabalhou para importantes empresas de iluminação e comunicação como Ozram e Telefunken.

Essa categoria profissional, submetida ao trabalho racionalizado, inaugurou, também, a atividade frenética de uma metrópole recente, com uma cultura do prazer, que contribuiu para o surgimento do mito da era de ouro dos anos vinte. Em alguma medida, compensava-se a intensidade crescente do trabalho, mas também se reagia ao desaparecimento das estruturas autoritárias da era imperial e a atenuação dos tabus sexuais. Os empregados contribuíram assim para impulsionar a instalação e a difusão das tecnologias da indústria do entretenimento: o fonógrafo, o rádio, o cinema, mas também a imagem, o esporte e as viagens de fim de semana (o *weekend* se tornou uma mercadoria).

Esse novo ator social era desprovido do apoio que as organizações sindicais dispensavam à classe operária, não tendo assim a proteção que o status de funcionário outorgava. Totalmente subordinados aos cargos que exerciam nas empresas onde trabalhavam, eram submetidos a uma concorrência rigorosa (STROHMEYER, 1993). Essa concorrência, provavelmente, contribuiu, junto com a recessão e a perseguição aos judeus na década de 1930, para a imigração da família para o Brasil.

Na década de 1920, ainda, o casal teve dois filhos, Egon (1924–2014) e Erika (1927–2015). Logo após o nascimento de Egon, o casal se mudou para a *Jagowstrasse*, em *Moabit*, bairro industrial onde se localizava a prisão de onde Olga Benário libertou Otto Braun, em 1928. A sinagoga de viés liberal *Levetzowstraße*[11], que ficava nesse bairro, não tem registro da frequentação do casal. Erika não

---

10 Do convívio com esse padrasto, Olly deixou em seus escritos apenas a memória de uma educação severa da qual disciplina e obediência eram valores pagos com pesados castigos físicos e morais. Os erros ao piano eram punidos com varadas nas mãos e os empréstimos escondidos de livros para leitura noturna com acusações de roubo. As marcas dessa disciplina foram registradas em seus manuscritos e relembradas em entrevistas concedidas à autora por conhecidos de Olly.

11 Inaugurada em 1914, a sinagoga acomodava mais de 2.000 pessoas. Quando começaram as deportações em massa, no outono de 1941, a Gestapo transformou a sinagoga em um campo de recolhimento provavelmente devido à sua capacidade física. A Gestapo prendia famílias judias em seus apartamentos em bairros vizinhos, principalmente à noite, e os trazia para essa sinagoga. Dali eram deportados

se lembra de ver sua mãe se dedicar à religião até a morte de Sofia, em 1945[12], quando "redescobriu o judaísmo". Essa flexibilidade com a religião não lhe impediu de expressar fúria, quando, em 1948, Erika lhe contou sobre sua conversão ao catolicismo.

Em 29 de outubro de 1923, às vinte horas, inaugurou-se na Alemanha, no auge da crise econômica após a Primeira Guerra, o serviço de entretenimento de rádio (HUYNH, 1993). O sucesso da indústria radiofônica pode ser apreendido pela quantidade de revistas especializadas na área que discutiam questões técnicas e as transmissões. Mesmo os jornais abriam espaço para comentar os programas de rádio. A área da eletrônica era, portanto, uma área em ascensão na Alemanha desse período.

Olga relata que, com os conhecimentos do padrasto, a família teve o primeiro rádio manufaturado a partir de uma caixa de fósforos (MA-33, p. 24). Provavelmente, foi o que fez alguns anos mais tarde com que oferecessem a Werner Hasenberg uma vaga no *Kaiser Wilhelm Institut*. Entretanto, sua origem étnica o impediu de assumir o cargo.

A situação social da família pode ser deduzida de informações referentes à educação dispensada aos filhos do casal e à Olga. As três crianças frequentaram a escola e tiveram ao menos aulas de piano como atividade extracurricular — aprender esse instrumento fez parte da formação de todos os parentes mencionados até agora, Werner Reinheimer tocava também violão. Duarte e Gomes (2008) chamam atenção para a relação entre estudo e *habitus*, argumentando que as condições de acesso ao estudo estão relacionadas a disposições incorporadas e associadas à ideia de autocontrole e civilização. Essas habilidades são culturalmente características das classes médias e das elites, transmitidas às gerações mais novas desde o nascimento. Esse *ethos* familiar é inseparável dos universos de vizinhança, trabalho e circuitos ampliados de convivência. Esses circuitos nos quais se movem as elites são constituídos por redes seletivas, cada vez mais res-

---

para guetos e campos de concentração. Em 1988, um memorial foi criado no local onde ficava a sinagoga que foi destruída.

12 Sofia imigrou para a França junto com sua filha Manya e família. Sobreviveu ao campo de concentração graças ao comércio no mercado paralelo que Manya realizava (sobre algumas estratégias de sobrevivência em campos de concentração, ver Spiegelman (1995). Logo após a libertação de Paris e sua saída do campo, Sofia morreu de câncer.

tritas quanto mais próximas do topo. Vigora aí a lógica da "distinção" que depende justamente da consciência do meio mais amplo no qual se manifesta e é por isso incentivada desde cedo em seus descendentes o estímulo ao estudo formal e, também outras atividades nas quais se incorpora capital cultural e social.

Além disso, a irmã de Clara, Anna, que já morava em Berlim quando as quatro Blank se mudaram para lá, era casada com Grischa, funcionário de banco. Portanto, também com uma situação financeira razoavelmente confortável para o período, os Hasenberg e presumivelmente Olga, Sofia e *babushka* também foram poupadas das intensas amarguras da crise econômica pela qual passou a Alemanha de 1929 até a saída da maioria do país, em 1935.

Em março de 1929, Heinrich Brüning ascendeu ao posto de chanceler e inaugurou o período de medidas autoritárias. Em outubro desse ano, a "Quinta-feira negra", que desencadeou a crise econômica nos EUA, atingiu a Alemanha, que tentava se reerguer da devastação da Primeira Guerra majoritariamente com investimentos norte-americanos. A crise se aprofundou e o desemprego se tornou maciço. Entre 1929 e 1933, a politização das ruas acarretou o aumento da violência através de atentados e confrontos entre pequenos grupos de ativistas armados, nazistas, comunistas e socialdemocratas.

Provavelmente o crescimento do sentimento antissemita levou Werner Hasenberg a buscar outras opções. Inicialmente, sua intenção era ir para Paris, como indicam alguns cartões postais e as conversas com Erika Hasenberg. No entanto, o casal e os dois filhos acabaram indo para o Rio de Janeiro onde a empresa Philips ofereceu um posto ao engenheiro. Nesse mesmo ano, em setembro, após a partida da família, entraram em vigor as leis raciais de Nuremberg que definiam que as relações de parentesco consanguíneo tornavam alguém judeu ou não judeu.

Segundo Erika, Olga ficou em Berlim à espera de um noivo que estaria viajando, mas que nunca voltou (também poderíamos imaginar que ela optara por terminar o curso técnico que talvez estivesse cursando antes de mudar de país) e, enquanto isso, cuidava de vender o que a família tinha deixado para trás. Com 22 anos, em abril de 1936, Olga partiu para o Brasil.

2.2. Um tecido de sentimentos

Ainda existem poucos trabalhos sobre imigração para o Rio de Janeiro, principalmente se comparado com os estados do Paraná, Santa Catarina, Rio Grande

do Sul, São Paulo, Minas Gerais e Espírito Santo, que receberam as maiores porcentagens de imigrantes de várias nacionalidades (GOMES, 2000).

Os primeiros imigrantes classificáveis como "alemães" chegaram no Brasil antes da independência. Eram comerciantes e artífices atraídos pelas possibilidades econômicas que surgiram com a abertura dos portos, em 1808. O uso das aspas marca os distintos sentidos da categoria "alemão" como critério de inclusão/exclusão.

Como aponta a antropóloga Giralda Seyferth, "antes de 1871, a língua alemã caracterizava a nacionalidade alemã e não obrigatoriamente a cidadania. Na prática, indivíduos que entravam no Brasil e que pertenciam a minorias teutas da Rússia, Hungria e Polônia se consideravam "alemães" e tentavam se juntar aos imigrantes dessa origem. Entre os austríacos e suíços de língua alemã, encontra-se, na bibliografia sobre a colonização, alemães do Volga, os suábios do Danúbio, os alemães de Lodz, os alemães do Sudeto" (1988, p. 4). Portanto, é importante o cuidado para não se naturalizar a condição de "alemão". Marcado esse cuidado, passarei ao uso do termo sem aspas. O mesmo cuidado deve ser observado com todas as categorias de pertencimento étnico aqui citadas, inclusive a noção de "brasileiro".

Algumas tentativas de fixar os imigrantes alemães no sul da Bahia fracassaram nas primeiras décadas desse século. Em 1819, também fracassou a fundação de Nova Friburgo com imigrantes "suíços". Seyferth (2000) sugere que esses malogros talvez tenham redirecionado a colonização alemã para o sul do Brasil.

Aqueles primeiros residentes no Rio de Janeiro tinham pouca expressividade numérica, mas muita visibilidade entre os outros estrangeiros. Em 1821, fundaram a Sociedade Germania (*Gesellschaft Germania*), primeira associação demarcadora de pertencimento étnico germânico no país (SEYFERTH, 2000). O fluxo migratório para o Rio de Janeiro durou um longo período, até a década de 1930, mas o contingente foi relativamente pequeno. Esse conjunto era heterogêneo, sendo constituído ao mesmo tempo de comerciantes ricos e outros imigrantes de classes variadas.

Esses grupos instituíram na cidade associações culturais, esportivas, beneficentes e religiosas que funcionavam como demarcadores de pertencimento étnico. Segundo Michahelles (2003, p. 17), "o censo de 1940 indica a presença de 9.475 cidadãos alemães e 945 cidadãos brasileiros residentes na cidade que falavam alemão". No entanto, diversos imigrantes voltavam para seus países de

origem. Em 1924, 10.000 alemães residentes no Brasil se repatriaram. Ao mesmo tempo, os teuto-brasileiros do Sul vinham para a capital federal e São Paulo, em busca de melhor formação escolar e ascensão social. Portanto, a densidade e constituição desse grupo variavam ano a ano.

A imigração alemã para o Rio de Janeiro teve um caráter distinto da que caracterizou os núcleos coloniais no sul do Brasil. Ao invés de resultado de uma política específica, dirigida para famílias de agricultores, a imigração para os centros urbanos não teve estímulo ou subvenção e teve caráter individualizado (MICHAHELLES, 2003). No entanto, os imigrantes urbanos mantinham ligações com aqueles que se concentravam na região sul do País através de uma rede de instituições como a imprensa e as escolas teuto-brasileiras e os sínodos da Igreja Evangélica Alemã.

Essa interação leva Seyferth (2000) a falar em uma identidade étnica compartilhada, construída a partir do século XIX e inspirada nos ideais do romantismo e do nacionalismo alemão. Essa identidade era também atravessada pelos eventos e conflitos sociais e culturais brasileiros. Portanto, era resultado da experiência de imigração, da singularidade cultural alemã, mas também do processo histórico e da vida comunitária no Brasil (MICHAHELLES, 2003).

No caso do Rio de Janeiro, Michahelles aponta características peculiares de uma parte do grupo de imigrantes alemães de caráter fortemente mercantil, ancorado em grande medida em interesses de importação, exportação e no capital financeiro e industrial. A heterogeneidade do grupo, entretanto, pode ser percebida pelo conjunto diferenciado de instituições de fala alemã que agregava essa população na Capital Federal. Trata-se de uma "espécie de rede territorial na qual circulavam indivíduos de alguma forma identificados etnicamente" (MICHAHELLES, 2003, p. 119). A autora identifica um mapa de parte da cidade, publicado em 1926, e distribuído por uma empresa representante da *Norddeutsche Lloyd*, de Bremen, que assinalava locais de referência e endereços úteis para alemães recém-chegados.

O trabalho de Michahelles, ainda que tenha se concentrado em torno da Primeira Guerra, analisou algumas fontes até o final da década de 1920 e revelou "o estabelecimento de limites sociais de pertencimento étnico e a existência de uma série de associações de cultivo da etnicidade, que reuniam a população de fala alemã e atualizavam tais limites". Mostrou ainda como era "possível reconhecer a afirmação de uma identidade que se poderia chamar de teuto-brasileira" (2003, p. 170) através da literatura, que tentava definir a po-

pulação de língua alemã residente em núcleos urbanos a partir do termo "colônia", mesmo que não estivessem localizados em áreas de colonização antiga.

A "colônia alemã" tinha assim uma visibilidade étnica resultante de várias instituições de cunho comercial, cultural e esportivo, como a Sociedade Beneficente, a Igreja Evangélica, a Escola Alemã, a Associação de Ginástica, o ambulatório para mulheres, a associação do Hospital Alemão, a Associação de Mulheres e as diversas associações de canto, que formavam a comunidade mais ampla dos *Rio-Deutsche* (alemães do Rio). Esse conjunto se articulava mediante uma identidade étnica em oposição a um todo maior, correspondente aos "brasileiros"[13] (MICHAHELLES, 2003).

Os trabalhos que lidam com imigração no Brasil em geral ou se dedicam aos grupos étnicos nacionais — no caso dos alemães, tratam majoritariamente dos protestantes —, ou aos judeus como um todo, ainda que reconhecendo as devidas diferenças internas de idioma, de religiosidade e/ou nacionalidade desses últimos. Não existe um trabalho específico sobre os imigrantes judeus-alemães para o Brasil ou o Rio de Janeiro, muito menos de alemães-judeus-progressistas. No entanto, o tema da raça e etnicidade implícita ou explícita no discurso e legislação sobre imigração é comum a todas as pesquisas sobre minorias nacionais. Esse tema em geral se remete ao final do século XIX e começo do XX e a discussão sobre nação no Brasil.

De 1880 a 1920, o intenso fluxo migratório deu margem para que se acreditasse na nação branca imaginada para o futuro e fizesse com que todos os cientistas discutissem os assuntos da colonização e imigração como uma "questão de raça". O racismo foi incorporado à prática de planejamento da nação: "Um Brasil moderno, branqueado através do amplo incentivo à imigração europeia" (SEYFERTH, 1993, p. 179). No entanto, esse projeto de criação de uma "raça" brasileira por vezes considerava o judeu como positivamente contribuinte, por outras, negativamente. Essas formas distintas de valorização dos judeus estiveram associadas a diversos sinais diacríticos, incluindo a nacionalidade, a condição social e cultural e, também aos hábitos ortodoxos ou não.

---

13 O Deutsche Rio Zeitung, por exemplo, jornal de grande influência na comunidade teuta, foi publicado no Rio de Janeiro entre 1921 e 1941 (SEYFERTH, 2000). Esse, e diversos outros, eram caracterizados por um discurso que ressaltava a contribuição econômica, política ou cultural dos alemães no Brasil, expressando idealmente o pertencimento à etnia alemã.

Como a ideia de raça era vaga, ela servia para corroborar, preconceitos positivos ou negativos acerca dos distintos grupos sociais. Em relação aos judeus, Lesser fala de "dois tipos" de judeus que teriam tido recepções diferentes no Brasil: o "verdadeiro" e o "inimigo". O "inimigo" seria aquele do estereótipo — sempre reducionista já que o estereótipo se relaciona à designação de convicções e/ou opiniões pré-concebidas sobre indivíduos ou grupos. Implica na simplificação de uma escolha limitada de características físicas, mentais e de comportamento para qualificar ou desqualificar grupos e indivíduos. Essa "cognição seletiva" (PREISWERK; PERROT, 1975), serve para reforçar a nossa percepção dos outros, o que envolve também uma definição de nós mesmos (EPSTEIN, 1978). Carregados de valores, em geral negativos, esses rótulos são sempre formas de reforçar identidades (SEYFERTH, 1993).

Em contraponto ao estereótipo do judeu, haviam aqueles indivíduos e grupos que se apresentavam como realidade, complexa e multifacetada, para solicitar visto. Por isso também, muitos judeus conseguiam entrar no país quando os discursos antissemitas eram hegemônicos na Alemanha e caminhavam para se tornar política de Estado. Segundo Lesser (1995), chegaram ao Brasil, entre 1929 e 1945, 36 mil judeus de diversas nacionalidades.

Werner descreveu, no mesmo texto em que narrou a saída de sua cidade, a chegada nesse lugar idílico que era o Rio de Janeiro, em 1935:

> Após longas semanas, finalmente, ao levantar-se o nevoeiro, lá estava o nosso paraíso. Quando o sol se levantou, iluminou uma praia que apresentava uma beleza inacreditável. Ondas suaves brincavam com a areia e mais distantes erguiam-se as mansões brancas com seus jardins e palmeiras. O navio aproximou-se, os primeiros automóveis, os primeiros homens e finalmente chegamos. O Rio de Janeiro, era sol, luz, riso e música. Era o contraponto — exato da Alemanha, sombria e militarizada. As pessoas eram completamente diferentes, tinham tempo para brincadeiras. Em frente às lojas que vendiam disco, as pessoas paravam, cantavam e com simples caixas de fósforos eram capazes de reproduzir um batuque louco. As mulheres não marchavam, mas andavam quase que dançando, nas ruas e nas praias. Tudo aqui era diferente, as cores mais vivas e as pessoas não se envergonhavam delas e as vestiam. Falavam em tom alto, mas com uma ternura inacreditável. Amigos e conhecidos se abraçavam e se beijavam quando se cumprimentavam. Isto tudo me encantava. Eu gostei.

Werner, Clara, Egon e Erika Hasenberg haviam embarcado para o Brasil três meses antes. Viajaram de classe turística, mas tiveram que parar no porto de Te-

nerif, onde ficaram três ou quatro dias, devido a uma pane no navio. A viagem não se configurou como uma fuga, ao menos para a criança de 8 anos de idade. Erika contou que a passagem pela linha do Equador justificava a realização de uma festa à fantasia, para a qual vestiram-na de "noite". Era a instituição de uma fronteira imaginária, onde abaixo do Equador os papéis podiam se inverter e a esses migrantes/turistas era autorizada a simulação de suas fantasias coloniais.

Ao contar sobre os figurinos, Erika riu-se lembrando da mãe encenando o estereótipo do que parecia ser uma "figura grega", tendo como acessório o violino do filho; do pai que pretendia que se imaginasse um "turco" de túnica com chapéu vermelho e do irmão "de índio". Algum tempo depois, vasculhando a caixa de imagens antigas de Erika, uma imagem dos quatro ao redor de uma mesa mostra esses figurinos, descritos com tanta vivacidade. Se a imagem manteve acesa a memória ou se criou uma fantasia sobre a festa não saberemos nunca.

A percepção de que essa foi uma viagem de turismo poderia ser contraditória com a recusa de Erika em falar o alemão e afirmar sua angústia em relação à Alemanha, que só voltou a visitar em 2008, se não lembrarmos que a memória não se compõe apenas dos fatos vividos, mas também dos sentimentos e vivências de outros. A história dos familiares e dos familiares de amigos que sofreram com a guerra compõem assim a memória afetiva de Erika em relação à Alemanha, que não conseguiu perdoar.

Ao desembarcarem no Rio de Janeiro, foram recebidos por outra família Hasenberg que, sabendo da vinda deles, imaginava equivocadamente que seriam parentes. Por essa informação, é possível ter uma ideia da dimensão do grupo de imigrantes alemães no Rio de Janeiro naquele período, assim como perceber a existência de um eficaz sistema de comunicação entre eles. Werner Hasenberg foi contratado para abrir um novo departamento de cinema e acústica no Rio. A empresa enviou alguém para recebê-los no porto e acomodá-los em sua casa nova. Sua nova moradia ficava em uma rua paralela à Lagoa Rodrigo de Freitas. Ali moraram por quatro anos e tinham um carro, como cortesia da empresa.

Em 1935, Hasenberg já tinha patentes registradas na Alemanha e, na universidade, tivera contato com Albert Einstein e Werner Heisenberg — ganhadores do prêmio Nobel em 1922 e 1932, respectivamente — em seus manuscritos, Olga lembra tê-los conhecido (MA-33, p.28). Foi então recebido no Brasil como "pioneiro da eletroacústica" (CORREIO DE SÃO PAULO, 1937). No Rio de Janeiro, instalou sistemas acústicos em cinemas, salas de concerto e nos cassinos da Urca e Atlântico.

Olga chegou em 1936 e foi morar com Clara, Erika, Egon e Werner Hasenberg. De início trabalhou como vendedora em um armarinho, na praça General Osório, onde vendia as flores de tecido que ela fazia. Se envolveu com a comunidade carioca de judeus refugiados o que incluía sair, ir à praia, namorar e se casar uns com os outros. Werner Reinheimer e Olga Blank se conheceram através desse grupo. Ira S. e Edith Weitzfelder, por exemplo, conheceram o casal ainda nas décadas de 1930 e 1940.

Ira, casada com Heinz, chegou ao Rio em 1936. Ela e o marido vieram e "chamaram" seus pais depois que tinham se assentado. Os dois se conheceram em Ipanema, onde ainda residiam quando entrevistados, em 2014, ela com 99 e ele com 100 anos. A opção pelo Brasil, da parte de Ira foi por ter um parente aqui. Heinz tentou ir para os EUA, mas não conseguiu visto. Como lhe deram um de turista para o Brasil, entrou e ficou.

Ira conseguiu autorização dizendo que vinha trabalhar no campo, ainda que não fosse camponesa. O antropólogo Jair de Souza Ramos (2004) menciona essa como uma estratégia comum para conseguir autorização de permanência. Ela nasceu em Moscou, em 1915, e saiu de lá, em 1918, por causa da Revolução Russa. Ira fez parte dos dois milhões de pessoas, mencionadas por Hobsbawm (2005), que emigraram por causa da Revolução Soviética e, com isso, privaram o Estado de grande parte de seus quadros qualificados. Através da Polônia, Ira e sua família foram para Alemanha e, em 1936, para o Brasil.

Edith Weitzfelder, mulher alta, com ossos largos, voz forte e afirmativa, corrobora o estereótipo sobre as mulheres alemãs. Sua força aparente, entretanto, não se mantinha ao mencionar, depois de quase setenta anos, o sofrimento durante a Segunda Guerra. Falar era uma nova tortura e calar uma maneira de ficar com o que se pôde reconstruir depois.

Rosenfeld quando solteira, Edith nasceu em Karlsruhe cidade vizinha de Pforzheim, em julho de 1928 (e faleceu no Rio, alguns meses depois de nosso último encontro, em 2014). Proveniente de uma família abastada, sua mãe fora levada ao campo de Auschwitz em 1942, onde foi assassinada. Seu pai morreu em dezembro de 1945, após ter enfrentado a travessia do Lago Genebra para levar sua filha para um abrigo. Edith, então com 17 anos de idade, foi para um campo de refugiados em Montreux até que encontraram em São Paulo, no final de 1946, seu tio Ernest que concordou em se responsabilizar por ela. Depois de perder quase todos os seus parentes, e se encontrar quase sozinha no mundo, Edith buscou no casamento uma forma de compensação.

Mais uma vez, foi sua filha que se interessou em reconstituir a história familiar. Parte dessa história está contada no livro que narra como a L'Oréal comprou de um nazista a casa que a família foi obrigada a abandonar. O livro foi incorporado no *Acervo Olly e Werner Reinheimer*, assim como uma cópia do diário, em alemão, que seu pai manteve durante seu confinamento em campos de concentração.

No final da década de 1940, constituir uma família pareceu a melhor maneira de recriar as "raízes" – termo usado em seu depoimento – que lhe tinham sido arrancadas. Assim, seu casamento foi arranjado por conhecidos que lhe disseram haver no Rio um judeu alemão em busca de parceira. Veio; conheceu Joseph em 1949; se casaram em 1950 e tiveram dois filhos[14]. Enquanto os filhos eram pequenos, Edith manteve uma mala com passaportes prontos para qualquer eventualidade. Resquícios de seu passado. Joseph era parte do grupo de Olga e Werner Reinheimer. Chegou a ser namorado de Olga, assim que ela chegou ao Rio. Os quatro se tornaram amigos e Edith frequentou a casa do casal Reinheimer até a morte dos dois.

Ela falou sobre uma certa disposição (BOURDIEU, 1983) performática, ou seja, certas propensões, tendências ou inclinações, em especial referentes ao uso do corpo esteticamente orientado na personalidade de Olga, desde que se conheceram, em 1949:

> Eu conheci a Olly quando vim para o Rio. Eu tinha 21 anos. Eu estava esperando meu primeiro filho, o Daniel. Nós morávamos perto. Ela veio muitas vezes me visitar e dizia: eu não estou gostando da arrumação desta casa. Ela mexeu tudo — esse vaso tem que ir aqui, essa mesa tem que ir para lá. Fez umas mudanças ótimas, eu gostei muito. Acho que ela tinha toda a razão. Só que meu marido chegou em casa e teve um chilique. Disse: que negócio é esse? Mudou tudo! Mudaram os móveis, mudaram tudo. Eu disse: foi a Olly que esteve aqui".

No final do século XIX, o caráter étnico alemão ganhou visibilidade nacional com a retórica expansionista da Liga Pangermânica. O "perigo alemão" foi debatido na imprensa brasileira e no plano político, sob influência da doutrina Monroe, através da palavra-chave "desnacionalização". Os alemães eram acusados de querer formar um Estado dentro do Estado brasileiro, de transformar os três estados do Sul em uma verdadeira colônia alemã ou simplesmente de

---

14 Parte da história da família pode ser encontrada no projeto Nomes, à procura de 6 em 6 milhões. Disponível em: http://projetonomes.weebly.com/uploads/1/4/7/0/14704412/6_em_6_milhoes_final_comp e http://projetonomes.weebly.com/ano-2.html.

pretender a emancipação política do Sul, criando um estado independente. "A colonização foi interpretada como "colonialismo" e os colonos acusados de serem agentes do expansionismo alemão, quando na verdade o que se constituiu em algumas áreas do sul do país foi uma cultura e um grupo étnico teuto-brasileiro — cidadãos certamente não assimilados e fortemente identificados com uma ideologia germanista, mas de modo algum dispostos a assumir o papel de potenciais cidadãos do Reich" (SEYFERTH, 1988:21). Talvez por isso, ainda hoje o termo "alemão" seja usado em muitos lugares como uma categoria de acusação aqueles que não pertencem ao grupo.

Na década de 1930, o debate sobre os descendentes de imigrantes alemães voltou à cena nacional motivado sobretudo pelas investidas nazistas nas áreas de colonização. O nacional-socialismo apareceu no Brasil através da propaganda e, também, do controle de algumas instituições como as sociedades de tiro e parte da imprensa de língua alemã, criando diretórios do partido nazista. A intenção de assimilar os descendentes, pela força se necessário, através de uma Campanha de Nacionalização por parte do Estado Novo recrudesceu o debate.

A campanha, no entanto, era anterior à proibição das atividades nazistas no Brasil. O Estado Novo produziu uma política de nacionalização para assimilar os descentes de imigrantes de todas as origens, entre 1937 e 1945, colocada em prática no Sul do país. Essa campanha interferia na vida cotidiana das pessoas visando integrar os imigrantes a uma suposta identidade nacional (SEYFERTH, 1995). Os centros urbanos foram menos atingidos por essas manifestações xenófobas do Estado e da população brasileira, mas não isentos.

Nos anos que se seguiram até o início da Segunda Guerra, na Europa, a situação ficou insustentável para os judeus e outros grupos subalternizados como os homossexuais, roma (ciganos) e estrangeiros em geral, assim como para pessoas com algum tipo de deficiência física ou mental e pessoas que discordassem politicamente do nacional-socialismo. Em novembro de 1938, um Pogrom que ficou conhecido como *Kristallnacht*, Noite de Cristal, destruiu sinagogas, comércios e casas particulares de judeus por toda a Alemanha. O estabelecimento comercial do pai de Werner, em Pforzheim, foi um dos atingidos pela destruição. Na tentativa de defender a sinagoga local, em 10 de novembro de 1938, Hermann Reinheimer vestiu seu uniforme da Primeira Guerra e postou-se em frente ao templo. Atingido por uma coronhada, caiu dentro do canal que passa em frente. O resultado da agressão foi a perda da visão.

Em outubro desse ano, Werner tinha conseguido autorização para trazer os pais para o Brasil. Mina e Hermann chegaram em 9 de fevereiro de 1939, no porto de Santos. Até 1940, a metade dos judeus da cidade onde Mina nasceu, Weingarten, ou emigraram para diversos lugares ou foram deportados. Entre eles, os pais de Mina, para Gurs e Auschwitzs. Os dois irmãos e as duas irmãs de Hermann foram mortos pelos nazistas. Selma, filha de Abraham, um desses irmãos, conseguiu fugir para os EUA.

Olga e Werner nunca falaram sobre o que se passara na Alemanha. Werner se irritava com barulhos repentinos: uma porta que batia com o vento, fogos de artifício, a campainha que tocava de uma visita inesperada, ou mesmo o som do telefone. O não dito não doía menos ao ficar no silêncio. O peso da sobrevivência era tão grande quanto a dor pelos que se foram.

Mina e Hermann foram viver em Tremembé, São Paulo, próximo à Serra da Cantareira. Distante do centro da cidade, o distrito atraía imigrantes europeus, principalmente alemães, pela sua topografia e clima. A presença alemã ainda era marcante na década de 1960, quando o bairro contava com o periódico "Notícias Alemãs" que divulgava informações sobre o país e dedicava uma página à memória dos alemães que marcaram o bairro (BAZANI, 2008). Hermann morreu em 1957, e Mina, que viveu até 1966 (DO-35), foi viver na Sociedade Religiosa e Beneficente Israelita, fundada em 1937, pela mãe de José Mindlin. Não é coincidência, então, que Vera Mindlin, cunhada de José Mindlin, tenha sido a segunda pessoa a usar uma roupa feita com os tecidos de Olly (MA-33).

Ainda na década de 1930, Werner Reinheimer trabalhou no comércio, inicialmente como representante de relógios — será que produzidos em Pforzheim? — e, em agosto de 1937, vinhos. Segundo o Diário Oficial da União (DOU, 1937), era sócio de Giannini e Acherinto, imigrantes italianos que se tornaram fabricantes de vinho no Brasil. Segundo Cytrynowicz (2002), entre 1937 e 1945, os imigrantes em centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro que tivessem ocupações urbanas como profissões liberais, ofícios especializados e comerciantes encontraram oportunidades de ascensão econômica diante da acelerada urbanização, industrialização, as restrições às importações e as possibilidades de desenvolvimento abertas na indústria e no comércio locais. Essas perspectivas de ascensão não estavam condicionadas a características étnicas, mas ao perfil urbano, formação escolar e profissional dos imigrantes e às

oportunidades objetivas de desenvolvimento industrial e às formas de organização comunitária, ainda que essas não estivessem voltadas para as mulheres.

Um exemplo oferecido pelo autor é o caso do imigrante italiano e judeu Giorgio Mortara que emigrou para o Brasil para ocupar o cargo de presidente do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e coordenar o censo de 1940, após ter sido afastado dos cargos que ocupava em 1938, na Itália. Cytrynowicz (2002) argumenta que um imigrante, refugiado do fascismo, tornar-se coordenador do censo brasileiro, quando se discutia no Brasil os parâmetros "desejáveis" de povoamento, indica que na prática cotidiana o antissemitismo no País não pode ser comparado com o que se viu na Europa.

"O antissemitismo esteve presente nos anos 1930 e 1940 em importantes círculos do governo, especialmente o Itamaraty, e sua mais grave consequência foram as circulares secretas que restringiram a imigração de judeus ao Brasil a partir de 1937. Este antissemitismo produziu episódios terríveis, como a história dos três mil vistos a católicos não arianos que o Vaticano solicitou ao governo brasileiro e que, em sua maior parte, acabaram sendo recusados, conforme o livro do historiador Avraham Milgram, e centenas de histórias trágicas de refugiados que não puderam entrar, conforme as pesquisas de Maria Luíza Tucci Carneiro. Neste sentido, não há dúvida de que a política do governo brasileiro foi conivente com o antissemitismo na Europa. Embora o Estado Novo tivesse núcleos ideológicos afinados com regimes de extrema direita, como os de Portugal e Polônia, com o fascismo italiano e mesmo com o nazismo alemão, não se pode, no entanto, defini-lo como um regime fascista ou nazista, historiograficamente falando" (CYTRYNOWICZ, 2002, p. 396).

O preconceito esteve presente na atuação da Ação Integralista Brasileira — movimento e partido fascista —, entre 1933 e 1937. No entanto, a história dos judeus e do antissemitismo no Brasil não se sobrepõem. Na década de 1930, "a comunidade judaica manteve pelo menos três programas de rádio no Rio de Janeiro e em São Paulo, em uma época em que o rádio era o principal meio de comunicação de massa e controlado pelo governo Vargas" (CYTRYNOWICZ, 2002, p. 400).

Ainda que a ditadura Vargas a partir de 1937 e o movimento integralista tenham dado visibilidade ao discurso antissemita das elites brasileiras, isso não impediu também a formação de uma congregação judaica alemã. Até 1936, os judeus alemães no Rio frequentavam os serviços religiosos da comunidade belga que, mais tarde, deu origem à Sinagoga de Copacabana. A partir desse

ano começaram a se organizar até trazer o Rabino Heinrich Lemle e sua família, com a ajuda de Lilly Montagu, presidente da World Union for Progressive Judaism em Londres, para fundar no Rio uma congregação liberal[15]. A primeira diretoria da congregação foi formada em janeiro de 1942.

Erika lembrou que seu pai levava seu irmão e ela para assistir aos serviços dessa sinagoga, enquanto Clara se encarregava de compras para a celebração do *Pessach*: *"quando era época de Páscoa, a minha mãe pegava um bonde e ia até a Lapa, porque lá tinha umas casas que vendiam a Matze. Grandes assim. Eram redondas num papel azul como aquele da almofada ali. É, um papel grosso, não? Assim. E ela trazia sozinha essa... Não sei quantos comprava, dois ou três dessa coisa... Para ter Matze em casa em shabat de páscoa. Isso me lembro também. Sabe como eu gostava da Matze? Fazia por exemplo uma taça de chocolate, não? Com Nesquik... E chocolate... Os pedacinhos, né, quebrava todos os pedacinhos e fazia assim (gesticula). Ficava como um pudim e comia isso. Dessa maneira também, Olga e Werner ofereciam Matze ao filho e aos netos."*

Mesmo lembrando desses episódios, Erika justifica sua conversão ao catolicismo pela falta de relações com a comunidade judaica. É importante saber, entretanto, que ela se casou com um italiano, cuja história pessoal de passagens por orfanatos tem um vínculo forte com a Igreja Católica como substituta aos vínculos familiares.

Em 1939, Olga e Werner se casaram, três semanas antes da chegada de Mina e Hermann. Com o casamento, ela abandonou o sobrenome e o nome do meio, passando a assinar Olga Reinheimer. Desde o final de 1938, os dois estavam morando em São Paulo, Werner na rua Fernando de Albuquerque número 64 e Clara, Olga, Egon e Erika, no número 68, da mesma rua. Nessa época, Egon estudava no Mackenzie, escola com pedagogia importada dos EUA. É possível que a ida de Werner e Olga para a cidade tenha sido para preparar a recepção de Mina e Hermann. O casamento, autorizado em dezembro de 1938 pelo Estado de São Paulo, foi realizado em 20 de janeiro de 1939 e Mina e Hermann chegaram em 9 de fevereiro (DOU, 1938). Receber os pais com uma nova família era certamente uma forma de minimizar o afastamento da família e dos amigos, a perda do açougue, da visão e da vida como conheciam até então. No entanto, não havia atmosfera para festa. O casamento parece ter ocorrido apenas no civil, já que não há menção ou imagens de festa.

---

15 ARIRJ. Disponível em: http://arirj.com.br/origem/. Acesso em: 13 fev. 2015

Seis meses depois de casada, Olga engravidou. Erika narra esse período, entre o anúncio da gravidez e o nascimento do bebê, como um momento de paz na família, de volta ao Rio de Janeiro: "Lembro que punha a orelha na sua barriga (de Olly) emocionada de sentir o movimento do filho que ela levava. Eu tinha 13 anos. Olly tinha os pés inchados pela gravidez e andar tanto buscando casa foi difícil para ela. Mas encontramos em Ipanema na parada final do bonde, não lembro o nome da rua, era uma casinha bonitinha. René nasceu numa clínica, não lembro qual. Werner me levou logo para vê-lo. Era a cara do seu pai, vermelhinho, vermelhinho. Eu era tia a 13 anos. Esta foi uma época muito boa. Lembro que Olly e Werner se chamavam 'matzi' entre eles e maetzichen era René (vinha da palavra pipmatz, ou passarinho) (CO-104). Daí a assinatura de Werner ser um passarinho... fazendo cocô." (fig.75)

O apartamento em que o casal morou assim que se casou ficava na região conhecida como Bar 20 (em função de um Bar que existiu ali) — Rua Henrique Dumont 114, casa 2, apartamento 101. Uma vila, em Ipanema, com prédios de dois andares. A rua apresentava a paisagem de uma cidade pequena e acolhedora, antes da urbanização na década de 1960. Ali ficava o ponto final do bonde, quatro estações depois da casa dos Hasenberg. Erika estudava no Colégio Andrews, na praia de Botafogo. O mesmo bonde que a levava para casa, pegava também outras crianças que moravam no bairro. Na farra que aprontavam no caminho, todos os dias, Erika ficou amiga de Billy Blanco, Durga (dona do curso Oxford) e outros tantos moradores de Ipanema com os quais manteve contato por cartas, telefone e, mais tarde, e-mail até sua morte.

Em 22 de março de 1940, nasceu René Renato Reinheimer. Para registro no cartório, as testemunhas foram Rudolf Rothgiesser e Josef Leipziger. Alemães, Rudolf e sua esposa, Josefina, foram até a morte grandes amigos de Werner devido aos valores políticos que compartilhavam. Rudolf nasceu em Berlim e chegou ao Rio em 1936. Quando chegou, foi vendedor de joias de Pforzheim. Josefina parece que foi primeiro para a Argentina. Sempre que puderam voltaram à Alemanha. Em 1998, quando entrevistei os dois, Rudolf reclamou: "De toda nossa filosofia não restou nada".

A história do nome escolhido para o filho remete ao passado de Werner. Ao fugir da Alemanha, seu cargo no partido foi ocupado por alguém de nome René, morto logo em seguida. O nome do filho foi uma homenagem a esse com-

panheiro. No entanto, o tabelião exigiu um nome "nacional" e a tradução então fez com que o bebê tivesse o mesmo nome em dois idiomas, René Renato.

Ainda que tenha sido uma homenagem a um colega de militância, o significado em si não passa despercebido. O nome indica um renascimento, ou dois. De quem ou do que? Da dispersão das famílias de ambos no Holocausto? Do antissemitismo e da guerra? Ao atentado que matou o colega de Werner? Do peso de ser filha "ilegítima", redimido na constituição de sua própria família?

Na trajetória de Olly e Werner investigo duas famílias que se tornaram uma, mas também uma outra forma de parentesco não consanguíneo, um pertencimento cujo fio comum é o jogo entre sofrimento, perda e migração. No antissemitismo e nos processos migratórios das décadas de 1930 e 1940, o conjunto de experiências comuns define cada família em si e o conjunto das famílias que viveram ou fugiram do Holocausto e depois ainda tiveram que superar as dificuldades da chegada em um novo país e o impacto dos eventos políticos internacionais no novo contexto. A experiência do refúgio na imigração como símbolo de pertencimento, a "diáspora judaica", passa a identificar todos os imigrantes judeus que passaram pelas humilhações, perdas e abandonos (de si e de outros). Ernst Renan, na sua tentativa de definir o que é uma nação, em 1882, chamou atenção para o sofrimento como um fator de união mais potente do que a ventura (RENAN, 2008)

O refúgio ganha força simbólica de unir através da memória do indizível. Diversos autores falam do silêncio, da dificuldade das pessoas que viveram os anos de 1933 a 1945 na Alemanha e outros países invadidos por Hitler ou que tiveram relações com o nazismo. O sofrimento parece se potencializar em identificação coletiva quando o que importa não é o que cada um viveu, mas o silêncio que se materializa em cada um por causa de todas as experiências, inclusive a de ter sobrevivido. É assim que a união de duas famílias significa o renascimento dessas famílias e da esperança de felicidade na construção de novas subjetividades.

É assim que o sofrimento vivido pelos judeus desde o início do século XIX, principalmente (os diversos Pogroms ocorridos na Rússia e o Holocausto na Alemanha), constituem talvez a maior força identitária dos judeus. Contraditoriamente, o que fez com que tantas vidas fossem perdidas é o que une em torno de uma identidade pessoas com crenças religiosas e políticas distintas, de nacionalidades e gerações diversas. O sofrimento então, passa a identificar não mais so-

mente as famílias individuais, mas também todos que se identificam de alguma forma com esse pertencimento, étnico ou religioso, judeus ortodoxos e laicos.

Essas vivências são transmitidas entre gerações através de diversas instituições de memória que existem no mundo, mas que talvez tenham ainda maior força na Alemanha, palco da definição de normas específicas para enquadramento das pessoas na categoria de indesejáveis, tornando as perseguições uma política de Estado. Instituições como o Centro de Documentação do Nacional Socialismo, em Nuremberg, a Topografia do Terror ou o Museu Judaico em Berlim, apresentam as perseguições (no último caso, aos judeus e, nos primeiros, aos diversos grupos como sinti e roma, homossexuais, estrangeiros, deficientes físicos e pessoas com distúrbios mentais) como uma forma de falar de um passado que não se deve repetir. Entretanto, também pode ser percebido por quem se identifica com o tipo de pensamento nazifascista como uma celebração de Hitler e sua proposta.

Na década de 1940, a experiência do refúgio e o início da Segunda Guerra provavelmente parecem ter tido alguma influência sobre uma possível revisão das ideias antissionistas do casal. No álbum de imagens do filho, que acompanha os dez primeiros anos de sua vida, há um alfinete de uma associação de arrecadamento de fundos para a fundação do Estado de Israel.

Em 1944, através dos documentos do acervo, ficamos sabendo que o casal recebeu um convite para a festa de Shewuot da "mocidade judaica do mundo inteiro" que convocava a "juventude israelita" para uma "proclamação da mocidade para a mocidade" sobre o tema "nós e a religião" que aconteceu em 28 de maio, de 1944, no Botafogo Futebol Club. O apoio moral se expressava na união em torno dos valores culturais e da história dos judeus.

Quando a Segunda Guerra tinha recém-começado, Getúlio Vargas ainda mantinha relações econômicas com a Alemanha. Diversas associações de imigrantes enfrentaram restrições impostas pelo Estado Novo. No entanto, os judeus alemães eram o grupo mais vulnerável. Na década de 1930, tiveram que se refugiar por serem perseguidos por sua etnia, entre 1939 e 1942 tiveram que encontrar estratégias para burlar as restrições oficiais e os discursos antissemitas e após 1942, com a declaração de guerra ao Eixo, eram confundidos com seus algozes, os nazistas.

Ainda assim, havia espaço para reivindicação. Cytrynowicz cita o editorial da revista semanal do Rio de Janeiro, "Aonde Vamos?", de março de 1945, que "mos-

trava uma postura altiva da comunidade judaica, cobrando posição do governo federal sobre imigração, sem qualquer constrangimento". O editorial exaltava a falta de preconceito no Brasil fazendo referência a suposta "democracia racial" — expressão inventada por Artur Ramos, em uma palestra oferecida na UNESCO, para classificar uma determinada linha de pesquisa sobre relações interétnicas no Brasil que financiou importante pesquisa na década de 1950[16] —, mas terminava argumentando sobre a contradição na atitude das autoridades ao colocar judeus alemães "na mesma posição dos demais súditos do Reich" (2002, p. 416).

Para além disso, havia ainda as complicações, que atingiam famílias mistas, em uma guerra entre países europeus. Heinz falou das dificuldades nessa época por ser casado com uma imigrante russa, sendo ele alemão. Estando Rússia e Alemanha em lados opostos e o Brasil assumindo posições distintas antes e depois de 1942, a solicitação de salvo conduto para idas à Petrópolis, por exemplo, fazia com que apenas aquele cônjuge imigrante do país com qual o Brasil estivesse aliado no momento recebesse a autorização. Assim, durante a guerra o casal além de ter que pedir permissão para viajar, ficava impossibilitado de fazê-lo junto. Ao menos essa complicação Olga e Werner não tiveram.

No entanto, fios invisíveis formavam um tecido de preocupações. A cidade de Pforzheim como um todo esteve envolvida com a guerra. Em 1944, 18.622 trabalhadores, dos quais ao menos 10.000 no setor da defesa, eram provenientes de Pforzheim. Sua indústria foi fundamental para o desenvolvimento de inovações tecnológicas. Em algumas áreas, os rádios de bordo tinham até 50% de peças produzidas em Pforzheim. Nos arredores da cidade havia uma fábrica para a produção de escudos antiaéreos. Além disso, a cidade tinha um papel fundamental para o transporte ferroviário de organizações militares.

Por esse envolvimento na guerra, em 23 de fevereiro de 1945, a cidade foi quase completamente destruída durante um ataque aéreo britânico. Em 22 minutos, 17.600 pessoas foram mortas. As bombas e a tempestade de fogo se abateram sobre a cidade velha, matando quase um terço de sua população. Depois do bombardeio de Hamburgo e Dresden, esse foi o terceiro mais mortal ataque dos Aliados durante a Segunda Guerra Mundial. Com 98% do centro da cidade destruído, Pforzheim foi uma das cidades mais devastadas durante a guerra. Em maio de 1939, a cidade tinha 78.743 habitantes, em dezembro de 1945, 42.402.

16 Menciono essa pesquisa no próximo capítulo ao tratar da ideologia da miscigenação.

Se as informações sobre os campos de concentração ainda não tinham chegado ao grande público, esse bombardeio foi suficiente para saber que a maior parte, se não todos, os conhecidos e parentes de Werner tinham morrido nessa guerra.

Talvez a melhor descrição dos sentimentos que ligavam as pessoas através do Atlântico seja de Stephan Zweig, escrita durante a Primeira Guerra: "Entre os que estão próximos e os distantes flutuam fios invisíveis de amor e de preocupação, um tecido de sentimento, infinito, encobre agora o mundo, de noite e de dia. Quantas palavras são sussurradas, quantas orações ditas ao espaço impassível, quanto amor saudoso flutua através de cada hora da noite! A atmosfera estremece continuamente em ondas misteriosas cujos nomes a ciência desconhece e cujas oscilações nenhum sismógrafo é capaz de registrar: mas quem poderia dizer se esses desejos são impotentes, se esse incomensurável querer, que irrompe ardente a partir das camadas mais profundas da alma, também não percorre distâncias como a vibração dos sons e o estremecimento elétrico?" (ZWEIG, 2013, p. 199)

Um passeio pelo que foi no passado a área principal da cidade mostra os 5 prédios que ainda possuem pedaços do que foi sua arquitetura antes do bombardeio. No meio da Floresta Negra, as ruínas do burgo Liebeneck resistem hoje, com dificuldade, ao verde da mata que domina (fig. 14).

Os Reinheimer e os Blank testemunharam nos primeiros decênios do século XX a Alemanha se tornar uma república; o mundo ocidental se dividir entre capitalismo e comunismo — ainda que posteriormente fosse possível perceber que se tratava de fato de uma disputa por formas distintas do liberalismo —; a transformação do preconceito contra os judeus em um novo fenômeno social, que passou a ser identificado pelo termo antissemitismo; e tiveram que abandonar o mundo conhecido para se refugiar em uma nova terra, com idioma, costumes, valores e clima completamente diversos; e no meio tempo, perderam quase todos os seus familiares e amigos.

No Brasil, o contato com pessoas que tinham experiências parecidas devia tornar o drama e a sensação de perda de identidade, menos drásticos. Isso se dava através de diversas instituições. Nesse período e durante a década de 1950, Werner, Olga e René frequentavam, duas vezes ao ano, uma associação recreativa que ficava em Nova Friburgo, "Recanto Saudoso" (fig. 41). Os donos eram Henrique e Kätte Witchell e os frequentadores eram imigrantes ou descendentes de imigrantes: os Walter, os Roost, os Brock, Hanzele e Tante Magda. Nas caminhadas, passeios a cavalo, o violão entoado por Werner com can-

toria de todos e as festas à fantasia reforçavam em torno desses imigrantes o sentimento de pertencimento a um mundo próprio, distinto do universo de valores cariocas. A sensação de familiaridade era tanta que, em cartas de 1950 (CO-81, CO-73, CO-75), ficamos sabendo que René, então com 10 anos, foi sozinho, pois os pais iam a São Paulo, provavelmente visitar Mina e Hermann.

Nova Friburgo e Petrópolis são as principais experiências de colonização com imigrantes no Rio de Janeiro. Segundo Carneiro, a escolha dessa região para o estabelecimento de uma colônia de imigrantes oriunda de Cantão de Friburg, na Suíça, se deu devido ao clima, "tido como mais próximo ao da região de origem dos migrantes" (CARNEIRO, 2000, p. 45). O convívio com estrangeiros contribuía para a constituição de redes de solidariedade e sociabilidade entre os imigrantes.

No entanto, se a ida à Petrópolis ou Friburgo não era problema para o casal, outra dificuldade se impunha: a imagem do judeu-comunista, alemão ainda por cima. Segundo Lesser, essa imagem começou a se construir a partir da Segunda Guerra. Outro autor, entretanto, situa seu surgimento como um mito político moderno a partir da Revolução de 1917 e os movimentos fascistas (MOTTA, 1998). Segundo Motta, esses foram os marcos temporais tanto da mudança do teor do preconceito contra os judeus de uma dimensão religiosa para uma dimensão social e política como do surgimento do "mito" da conspiração judaico-comunista pela junção no discurso conservador de comunismo e judaísmo.

A noção de mito supõe para o autor uma narrativa fabulosa normalmente relacionada a um tempo imemorial, portadora de uma explicação para a origem, com ensinamentos morais; uma ilusão oposta à realidade; e a ideia de uma construção dinâmica que incita à ação. O mito da conspiração judaico-comunista seria assim um "mito político moderno" dotado de elementos de todas essas definições. Interessa menos questionar os marcos temporais desse mito, objeto de disputa entre historiadores, do que o fato dessa imagem contribuir para complexificar a questão do antissemitismo e da xenofobia.

Segundo Motta, esse mito da conspiração dos judeus para a instalação de uma ditadura comunista foi resultado de uma associação entre a "militância revolucionária e do comunismo à figura do judeu — apresentado como artífice máximo do "perigo vermelho" (1998, p. 93)". O impacto da formação socialista nos judeus foi tão importante que alguns autores situam a opção política e não a proveniência nacional como principal marco identitário entre a comunidade

judaica formada no Brasil hoje (LOURENÇO NETO, 2008; BAHIA, 2007). Essa sobreposição de judaísmo e comunismo levou a perseguições de judeus militantes e não militantes na década de 1930 (BLAY, 1989).

Segundo René, Werner Reinheimer se filiara ao Partido Comunista no Brasil logo que chegou. Assim, tinha algum envolvimento com a política local, além de suas atividades no comércio. Segundo a poeta e musicista Geny Marcondes, ele fazia a contabilidade para um grupo de alemães comunistas do Rio de Janeiro. Os entrevistados que o conheceram, então, falaram de sua simpatia pelo comunismo e, por contraste, de suas próprias posturas políticas e do temor de serem associados a essas simpatias, ao atribuírem-lhe a alcunha de "comunista festivo". Apesar de sabermos que na década de 1960, após o Golpe civil-militar, ele foi preso e questionado por seu envolvimento político, não temos informação de nenhum reflexo disso durante ou logo após a Segunda Guerra. Certamente, ser alemão, judeu e comunista durante a Guerra Fria não deve ter sido fácil e uma das formas de lidar com isso possivelmente foi o envolvimento com a esquerda judaica. Provavelmente vem daí sua ligação com instituições como a Kinderland e a Associação Scholem Aleichem.

Em cartas de René para os pais, ele faz referência à colônia de férias Kinderland, a Associação Scholem Aleichem – ASA, e à Casa do Povo (CO-77, CO-01). Fundada em 1952, a Kinderland foi um desdobramento da AFIB — Associação Feminina Israelita Brasileira — antiga Vita Kempner (luta da vida), criada por um grupo de mulheres imigrantes do Leste Europeu. O empreendimento visava dar continuidade ao trabalho com "órfãos de guerra" a partir de comissões organizadas por bairros, regiões e estados do Brasil.

O grupo desenvolvia atividades culturais como o Círculo de Leitura e debates sobre a ordem social vigente e a cultura, inspirados em artigos da imprensa nacional e internacional e da literatura *ídish*. Existia ainda o "clubinho I Peretz", onde adolescentes a partir de 13 anos participavam de atividades culturais (teatros, cinemas e palestras) seguidas de debate. A Colônia era composta de colonistas, coordenadores e monitores. Estes passavam por um curso de formação que buscava transmitir conhecimentos sobre as atividades que seriam desenvolvidas e o espírito de coletividade e de convivência grupal, como num *shtetl* (aldeia) (BAHIA, 2010).

Tanto a colônia de férias Kinderland, como a Associação Scholem Aleichem, fundada em 1964, eram importantes para a consolidação de redes de solidariedade e sociabilidade judaica. Essas instituições tinham um papel político na

sociedade nacional na formação dos jovens filhos das famílias dos membros em termos de discussão e ação em causas sociais. Segundo a antropóloga Joana Bahia (2010), principalmente em seu início, essas organizações lutavam para a preservação do *ídish* e de uma cultura progressista, ao mesmo tempo que buscavam integração com o povo brasileiro na luta pela emancipação econômica, política e social. As atividades culturais promovidas por essas associações tinham como objetivo, além da manutenção da integração à sociedade local, o aprimoramento do ponto de vista de uma formação socialista.

Como todos os pais e mães fundadores dessas instituições já morreram, não foi possível descobrir como Werner e Olga chegaram a elas. No entanto, sabe-se tanto por comunicação pessoal, como pela carta de René presente no arquivo, que ele fazia parte do "clubinho I Peretz" e depois do coral da ASA. Nesta carta, ele fala da visita à Casa do Povo, do clube de leitura e do teatro onde assistiriam a *De homens e ratos*, que "já estava em cartaz há alguns meses no Teatro de Arena-SP".

O texto do americano John Steinbeck fala do impacto da Grande Depressão principalmente nas migrações de trabalhadores das periferias urbanas. Por meio de um conjunto de valores morais e referências subjetivas, Steinbeck "construiu uma leitura histórica que buscou interpretar, denunciar e retratar os problemas postos pela evolução histórica estadunidense, cujos desdobramentos eram, em grande medida, o gradativo aumento da hegemonia do capitalismo monopolista e suas ramificações por sobre os mais diversos rincões da vida social do país" (KÖLLN, 2014). Steinbeck fala também de uma solidariedade para com os despossuídos.

Tanto a visita à Casa do Povo, como o teatro e o clube de leitura — que René diz não ter acontecido afinal — são parte do processo de formação da juventude dentro dos valores morais do socialismo, descrito por Bahia (2010) principalmente em relação ao colégio Scholem Aleichem de São Paulo. Para Olga e Werner, além da formação socialista, tratava-se de inserir seu filho na comunidade judaica progressista do Rio de Janeiro e São Paulo. Nessa perspectiva, é preciso concordar com Joana Bahia (2007) e o historiador Lourenço Neto (2008) quando estes argumentam que uma das importantes formas de diferenciação dos grupos de judeus é o posicionamento político e ideológico, em geral mais importante que a nacionalidade: liberal ou ortodoxo, progressista ou sionista, comunista ou capitalista são divisores internos, uns podendo ser atravessados por outros.

Em 1950, o casal completou quinze anos desde sua chegada no Brasil. Um grupo relativamente estável de amigos já tinha sido estabelecido, entre imigrantes judeus e não judeus, descendentes de imigrantes e brasileiros. Em 1952, mudaram-se para o apartamento na Visconde de Pirajá, entre as ruas Farme de Amoedo e Montenegro, hoje rua Vinícius de Morais. Esta seria sua residência pelos próximos quarenta anos. A mudança do Bar 20 para o meio de Ipanema não é sem importância, haja vista que os bairros não são homogêneos na distribuição de valores morais (VELHO, 1989).

Parte importante dessa mudança foi o investimento por parte de Olga em uma profissão e, junto com ela, um nome ao mesmo tempo artístico e jurídico: Olly Tecidos. O pseudônimo é uma corruptela de seu nome, usado pela família desde sua infância. Em 2014, quando durante o depoimento de Erika perguntei por Olga, ela repetiu o nome em voz alta e emendou: "sempre a chamei de Olly. Acho estranho falar Olga". A transformação que uma mudança de nome acarreta pode ser pensada no seu caso, como um processo que começou na sua mudança de estatuto civil, quando casou, tendo continuidade na transformação de seu apelido de infância em uma pessoa jurídica, quando ingressou no campo artístico e, pela primeira vez, trabalhou para si mesma e não para sua família[17].

O prestígio de um nome reconhecido é o poder de consagrar os objetos (o efeito de grife ou de assinatura), ou seja, o poder de dar valor e obter benefícios dessa operação (BOURDIEU, 2004). Bourdieu mostra que qualquer produto cultural é produto não de um indivíduo, mas de um sistema que inclui indivíduos, valores e instituições. A produção da crença é justamente a construção de um sistema que oblitera a si mesmo, fazendo os objetos aparecerem como produtos de um único indivíduo. A reputação contribui também para o valor monetário da obra. E essa reputação é obtida através de um processo de produção da eficácia dos objetos e do nome do *criador*.

Na antropologia, a nomeação é parte importante da construção social da pessoa. Inicialmente, a artista era apresentada por seu pseudônimo artístico

17 Diversas autoras discorrem sobre o fato de ainda hoje, as mulheres estarem sujeitas, desde que nascem, a um trabalho diferente do remunerado e daquele que hoje se pode escolher dependendo da classe social a que se pertence. Mulheres, meninas e jovens, adultas e idosas trabalham para pai, irmão, marido e filhos apenas por serem mulheres, dentro de casa, a serviço de outros que não podem ou não querem trabalhar (TIBURI, 2018).

acompanhado do sobrenome do marido. Ao longo da década de 1960, o nome de família foi desaparecendo e só o pseudônimo passou a ser usado. Ainda que essa seja a conquista de um estatuto próprio, independente do marido, a antropóloga Mariza Corrêa (1995) mostra como as carreiras se configuram de forma bastante diferente quando conjugadas no feminino.

Olly já tinha começado a trabalhar com arte, antes de se mudar. Segundo Geny Marcondes, ela, Olly e Maria Teresa Vieira criaram um Clube de Artes Infantil, que funcionou aos sábados, de 13 às 17h, entre 1951 e 1953. Em 1951 funcionou na garagem da casa de Geny, na Nascimento e Silva, em 1952, no Colégio Brasileiro de Almeida, e, em 1953, na filial do Conservatório Brasileiro de Música, no posto 6. Enquanto Olly ensinava cerâmica, Geny dava aulas de música e Maria Teresa Vieira de pintura e desenho. A mudança para o novo apartamento a aproximava da área onde residia a maioria dos intelectuais e artistas do bairro com os quais ela já estabelecera relações antes mesmo da mudança.

No entanto, uma dimensão subjetiva também pode ter tido impacto nessa mudança de direção: o padrasto de Olga, sendo alemão, não conseguiu renovar seu contrato com a Philips, empresa holandesa, depois da guerra. Isso o fez reemigrar para os EUA. Werner Hasenberg foi para a universidade de Princeton, para onde a mãe de Olly seguiu algum tempo depois. As leis migratórias daquele país dividiram o casal, pois após o fim da guerra, as fronteiras estavam abertas para alemães, mas não para russos. A irmã de Olly casou-se com um italiano e os dois se mudaram para Roma, em 1950. O afastamento da família nuclear que, em geral, proporciona uma revisão em algumas orientações identitárias se somou ao fato de seu filho já ter 10 anos, o que lhe dava mais tempo para investir na sua identidade profissional.

Diversas vezes justificou seu ingresso no mundo artístico pelo fato do filho do casal já "não precisar mais de tanta atenção". Essa justificativa pode ser compreendida de diversas formas. Por um lado, era necessário fundar sua entrada em um mercado de trabalho de forma que ela não parecesse negligente com a casa e a família. Por outro, a menção ao filho pode ter um sentido muito mais extenso do que a frase parece supor. Ao menos dois entrevistados indicaram que o filho do casal foi a ligação com Olly e Werner. René provavelmente, além de efetivamente ampliar a teia de relações do casal com os pais de seus colegas e amigos, também deve ter contribuído na tradução de nuances de significados e valores locais para os pais.

A situação financeira do casal não era confortável, o que se percebe pela constante reclamação em suas cartas da dificuldade de Werner em pagar as

contas sozinho. Assim, ao contrário das representações de uma necessidade interior que levaria um artista a se dedicar à arte, o contexto e as necessidades materiais provavelmente levaram-na a investir em algo que já lhe despertava interesse antes: o fazer artístico associado à produção têxtil.

Fayga e Heinz Ostrower eram amigos próximos do casal Reinheimer. Ela nasceu na Polônia, em 1920 e imigrou para a Alemanha, em 1921. Ele era alemão e comunista. Ambos sendo judeus, refugiaram-se do nazismo no Brasil na década de 1930. Os dois casais se conheceram antes de se casarem. Era uma amizade *de navio*, isto é, um sentimento de parentesco que se formava entre aqueles que vinham juntos, ou passavam por vivências semelhantes. A referência vem do filme de Sérgio Oksman, *Irmãos de navio* (1996). A proximidade entre os dois casais, assim como a distinção entre eles, pode ser percebida na reclamação de Olly em ser convidada para as festas de aniversário e de fim de ano na casa de Fayga, mas não para as reuniões com intelectuais e artistas.

Fayga já cursara artes gráficas na Fundação Getúlio Vargas, na década de 1940, onde estudara xilogravura com o alemão Axl Leskoschek (1889–1975)[18]. Na década de 1950, a artista se engajava no embate artístico adotando a linguagem abstrata. Em 1954 começou a dar aulas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fayga, assim como outras pessoas que moravam em Ipanema, inclusive imigrantes, judeus e não judeus envolvidos com arte, provavelmente levaram Olly a tomar contato com Margareth Spencer, sua primeira professora de arte no Brasil, ainda na década de 1940[19].

O fato de não se saber exatamente que estímulos levaram Olly a se dedicar à arte retira o caráter individualista muitas vezes implícito nas retóricas de ingresso no campo artístico. Olga vivia em uma vizinhança cuja linguagem era a da renovação estética e dos costumes. Sua juventude na Alemanha tinha sido de convívio com essa mesma gramática. Os objetos físicos são só uma pequena parte do processo ritual de reciprocidade que é o consumo enquanto linguagem. Uma outra tão ou mais importante a ser considerada é o compartilhamento de nomes. Quem indica quem para o quê é parte de um sistema de

18 Nas figuras 39 e 42 é possível ver um quadro pintado por Leskoschek atrás de Werner e Clarice.

19 É o que indica o documento M-33, provavelmente escrito em 1986 e que narra ter conhecido muitos artistas na casa de um amigo, 40 anos antes.

controle de informações que tem o poder de direcionar e definir quem muda de status, de desconhecido para conhecido, de dispensável para indispensável.

Como colocam Douglas e Isherwood, "de fato o que está sendo transacionado na esfera mais alta é realmente o conhecimento compartilhado sobre uma rede de confiança mútua. Os bens reais são a ponta visível do iceberg. O resto é um catálogo submerso classificado de nomes de pessoas, lugares, objetos e datas. A principal atividade é uma tentativa contínua de padronizar seus valores da maneira mais precisa possível. O que está sendo mantido na esfera mais alta, e ali contido na medida do possível, é a criatividade. Maneiras alternativas de fazer as coisas podem ser vislumbradas, tipos alternativos de conhecimento, sugeridos, mas aqui no círculo privilegiado dos superconsumidores da mais alta posição tomam-se decisões sobre patrocínio. Patrocinar é apoiar a canalização de recursos" (2013, p. 205).

A coincidência entre as necessidades, desejos e possibilidades pode ser o que a levou a buscar formação artística em outras técnicas expressivas como a pintura em tecidos. Foi através de Marília Rodrigues que soube da participação de Olly em eventos da Escolinha de Artes do Brasil: "Ela era muito ligada a Augusto Rodrigues e Noêmia Varela. Curso intensivo de arte na educação. Ele fazia para professores formados do Brasil todo. Os professores que já estavam em atuação, profissionais vinham fazer essa especialização. O enfoque ia em todas as direções. Folclore, filosofia, história da arte. Então as pessoas eram chamadas para fazer palestras. Não era só o ensino, o treinamento. Era muito abrangente. Muitos artistas eram chamados para falar sobre seu trabalho. Eram artistas muito variados. Acredito que foi ali que conheci a Olly".

Através dos currículos e de seus manuscritos, sabemos que cerâmica foi a primeira formação em artes que ela declarou ter feito no Rio de Janeiro, como aluna particular de Margareth Spencer. No entanto, anotações em um caderninho do São Christóvão Athletic Club, sobre corantes vegetais indicam que seu interesse em tecidos podia existir desde muito antes. O clube existiu com esse nome até 1943, quando passou a se chamar São Cristóvão de Futebol e Regatas. As notas, portanto, podem ser do início da década de 1940 indicando seu interesse em outros processos de criação e suas técnicas, notadamente referentes ao tecido (MA-06). A data declarada por ela como o início de seu trabalho com pintura em tecidos é de 1957, bem posterior ao trabalho com cerâmica. Ainda assim, o início do trabalho é certamente posterior ao aprendizado técnico necessário para executá-lo.

Junto com o pernambucano Augusto Rodrigues (1913-1993), Napoleão Potiguara Lazzaroto — o Poty, Darel Valença e Lúcia Alencastro Valentim[20], a norte-americana Margaret Spencer fundou, em 1948, no Rio de Janeiro, a Escolinha de Arte do Brasil. A "Escolinha" foi parte de um movimento que tinha relação com a Escola Nova, da década de 1930, e através dela com Fernando Azevedo e Anísio Teixeira, mas também com o pensamento de John Dewey, Viktor Lowenfeld e, principalmente do filósofo e teórico da arte Herbert Read (1893–1968). Em 1941, o Conselho Britânico organizou no Rio de Janeiro uma Exposição dos Desenhos e Pinturas de Crianças Inglesas, cuja apresentação foi escrita por Read (SARDELICH, 2011).

Em 1943, em seu livro *Education through Art*, Read sistematizara suas perspectivas de educação através da arte, partindo de um princípio não intervencionista de ensino, baseado no estímulo à *livre expressão* como forma de desenvolver a criatividade e a imaginação, sem o estabelecimento de regras *a priori* (ITAÚ CULTURAL, 2015). A ideia de *liberdade* ganhava uma pedagogia própria. A escola ensinava distintas expressões artísticas (dança, pintura, teatro, desenho, poesia etc.) e funcionava inicialmente nas dependências da Biblioteca Castro Alves, do Instituto de Previdência e Assistência Social dos Servidores de Estado — Ipase, voltada principalmente para o público infantil (BACARIN; NOMA, 2005). Um certificado de que Werner doou sangue ao Hospital do Ipase, em 1950, leva a acreditar que talvez nessa época Olly tenha dado aulas de modelagem lá (DE-04-B, MA-33 e MA-63).

Em 1950, Olly fez aulas particulares na casa de Spencer, em Del Castilho, em uma vila particular da fábrica de papéis Klabin (MA-37). Logo depois essas aulas foram transferidas para o MAM-RJ. Ela reclamou da pedagogia não intervencionista que não compreendia na época (MA-33). No entanto, mais tarde, essa foi a forma como apresentou as diferentes técnicas artesanais aos seus netos, ou seja, a maneira como mostrava o uso de determinada técnica era sempre uma dentre outras que deveriam ser descobertas na relação com o material e não uma forma específica de representação que deveria ser aprendida com o professor. Como mostra Dabul (2001), o processo de aprendizado de técnicas artísticas é uma das formas através das quais se produzem artistas a partir da inculcação de disposições, sobretudo através de exercícios. A imitação, a expe-

20 Os três primeiros têm desenhos ou gravuras na coleção de Olly. Lúcia Valentim e Margareth Spencer podem ter trabalhos entre aqueles que não foi possível reconhecer as assinaturas.

rimentação e a repetição são procedimentos em geral usados por professores para paulatinamente estabelecer continuidades e descontinuidades com outras práticas artísticas.

Douglas e Isherwood (2013) chamaram atenção para as diferenças de consumo em campos sociais mais ou menos restritos. O pertencimento a uma comunidade judaica ortodoxa tem muito mais restrições em relação às escolhas individuais, ainda que haja mais apoio aos membros quando estes enfrentam algum tipo de problema. De forma contrária, o trânsito por um campo social mais amplo deixa os indivíduos mais livres em termos de suas escolhas, mas também com menos apoio.

O mundo artístico contemporâneo é marcado pelos valores da individualidade e da singularidade, ainda que estes valores possam ser articulados com outros de formas bastante distintas dependendo da época, local e grupo do qual se fala. René ressalta que uma das mudanças que sentiu ao saírem do Bar 20 foi a perda de laços comunitários em parte devido à própria estrutura arquitetônica, agora não mais uma vila com várias casas de dois andares com uma área comum, mas um prédio de 8 andares e quatro apartamentos por andar, sem espaço para o convívio com a vizinhança. No entanto, como se verá, a aproximação cada vez mais intensa de Olly com o mundo da produção artística tornou os laços de pertencimento a comunidades como as judaicas e de imigrantes e seus descendentes menos proeminentes do que as trocas artísticas propriamente ditas. Essa rede de reciprocidade, entretanto, continuava sendo formada em grande medida por imigrantes e/ou seus descendentes, judeus e não judeus. Assim, o fio que ligava cada um não era mais a etnicidade, mas a estética.

Em 1953, Olly participou do II Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com sua produção em cerâmica. Na edição seguinte do mesmo evento, ganhou o prêmio aquisição (fig. 65). Seu primeiro ateliê foi montado com o apoio financeiro das aulas que deu na garagem da casa de Geny Marcondes. Um documento em seu acervo aponta 1955 como o ano de transferência do registro de sua marca, Olly Tecidos, para um novo endereço (DFC-04; DFC-11; MA-63).

Segundo artigos de jornal (MROW-G-01), uma intoxicação pelas químicas da cerâmica fez com que, a partir de 1957, se dedicasse estritamente à pintura em tecidos. Em 1958, o designer Norman Westwater a convidou para sua primeira exposição individual na Galeria de Arte Contemporânea (MROW-G 23). A relação entre artes plásticas, design de móveis e design de interior era intensa e passava pela complementação mútua em termos de apresentação de seus

trabalhos. Portanto, o convite do designer foi mais um passo decisivo na legitimação de seu trabalho junto ao círculo restrito de artistas e intelectuais que reformulavam as representações e valores da modernidade no Rio de Janeiro.

Moderno como uma marcação temporal e não "estilística", é considerada aqui a partir do início do século XX. A modernidade artística da qual Olly fez parte, diz respeito àquela instituída principalmente a partir do final da década de 1940 e a inauguração dos museus modernos, bienais e galerias de arte voltadas para os artistas ditos modernos. Ainda que as galerias tenham instigado a valorização dos artistas vivos que tinham produzido no início do século XX, "arte moderna" e "artistas modernos" aqui e no próximo capítulo, principalmente, dizem respeito majoritariamente aqueles artistas e produções que surgiram das oficinas de arte do MAM-RJ e outros museus de arte moderna, em outros estados, e que se vinculavam de alguma forma à abstração e aos estilos posteriores até o início da década de 1980.

As manifestações artísticas são um universo composto por diversos mundos em cooperação e as formas de cooperação entre os diferentes profissionais envolvidos na produção dos bens caracterizam esses mundos. A arte aparece então como um fenômeno que é resultado da interdependência de diversas atividades e, portanto, restrita em sua liberdade aos constrangimentos econômicos, políticos e organizacionais de cada um dos processos que a constituem (BECKER, 1982).

A decoração através de sua atividade profissional reconhecida, o desenho industrial, design de interiores ou design de móveis segue uma série de convenções em parte determinadas pelas características do material usado e/ou pelas técnicas de produção. Assim, cooperação não tem sentido apenas positivo, mas também restritivo, denotando a influência que cada sistema pode ter ao intervir na forma final da produção. Fazer parte desse grupo de pessoas, que estavam instituindo o que viria a ser as novas convenções modernas, era tanto apresentar-se a partir do que aqueles atores sociais estavam produzindo, como produzir coisas condizentes com os discursos de apresentação de si, isto é, que "combinassem" com suas propostas. E, como mostra Campbell (2010), a percepção de que certas coisas são combináveis é parte de convenções sociais, cultural e socialmente inventadas.

Alguns atores sociais que participaram dessa malha que instituía novos valores e representações produziram um duplo gesto. Fayga Ostrower, Franco Terranova e Aloísio Magalhães talvez tenham sido alguns dos exemplos mais representativos dessa produção de um discurso artístico associado a um discurso

social que os inseria em diferentes universos simbólicos construindo seus próprios significados e contribuindo para que se produzissem interpretações sobre eles e seu contexto. Esses atores criaram as condições para a definição de novas práticas artísticas no Brasil que ao longo do tempo se desenharam em campos de atuação distintos: design (em várias de suas áreas específicas como moda, interiores, gráfico e joias), arquitetura (principalmente paisagismo) e arte.

Nos dois capítulos a seguir, entro na segunda metade do século XX, concentrando as atenções na dimensão artística a partir da prática de Olly Reinheimer. Percebe-se ao longo do trabalho o contraste entre o pertencimento étnico, em conflito com as diferentes correntes do judaísmo e em relação ao posicionamento político de Werner, na primeira metade do século, e a inserção dos atores aqui investigados em uma rede de imigrantes e seus descendentes e de uma camada média intelectual atravessada pela ideologia do indivíduo singular, da liberdade e da escolha na segunda metade do século. Essa diferença de foco está relacionada à diversidade de materiais disponíveis em um e outro período temporal, assim como aos contextos sociais, mas sobretudo ao *projeto* de vida de Olly que ganhou proporções até então desconhecidas.

Esse período posterior da trajetória do casal é marcado, principalmente, pelas ações e informações acerca das práticas e retórica da artista e sobre ela. Ainda assim, pensar sua produção a partir da relação com Werner pareceu tão importante como refletir sobre qualquer ator social a partir da malha na qual se constroem as trajetórias individuais. É tendo no horizonte a crítica de McClintock (2010), de um feminismo que não leva em consideração nem as mulheres não brancas, nem os homens (brancos e não brancos), que me propus investigar a trajetória dessa artista, levando em consideração seu marido e os sujeitos subalternizados que apareceram nessa trajetória como assunto político e estético.

As trajetórias de Olly e Werner me permitiram explorar fronteiras de gênero e classe, privado e público, casamento e mercado, atentando para a reorganização de valores no campo artístico no início de uma industrialização que encenava a negação das relações de poder e, ao fazê-lo, reafirmava-as. Gênero, classe e etnia foram mutuamente constitutivos das identidades modernas que surgiram a partir do campo cultural que se formou nas décadas de 1960 e 1970. Entretanto, no processo foi necessário se levar em conta que, em qualquer contexto analisado, algumas pessoas estão mais próximas e outras mais distantes e, portanto, tem mais ou menos incidência sobre os eventos, discursos e sentidos que se produzem.

Trabalhar com o casal como uma unidade heurística, ou como um sistema de complementaridade, pareceu se confirmar em algumas entrevistas que realizei com outros casais. Uma delas em particular contou com alguns momentos que explicitaram a divisão de trabalho social e de memória dentro do casamento. Questionada sobre a chegada de seus pais, a entrevistada olhou para o marido, que deu algumas dicas para que ela respondesse à pergunta. Em seguida, para que ele lembrasse do nome das cidades de onde vieram seus pais e posteriormente para que ele falasse sobre o sentido do progressismo judaico no passado (tema relacionado à Kinderland e à ASA, instituições às quais ela tinha um cargo na diretoria), foi a vez da esposa dar as dicas para as respostas.

Ainda que cada um, dentro de um longo casamento, constitua uma individualidade, há atravessamentos cuja convivência consolida. O posicionamento político de um contribui no trabalho do outro, sem que esse outro necessite verbalizar aquilo que já está instituído como "do casal". Outro exemplo foi o depoimento de uma artista que, ao ser questionada sobre sua ideologia política, respondeu que seu marido era socialista. Ao mesmo tempo, a profissão de geógrafo do marido, certamente teve influência na forma da artista ver os mapas e utilizá-los como expressão artística.

Olly não discutia política. No entanto, a participação de Werner na maioria de suas atividades tornava-o parte intrínseca de sua gramática estética. É nesse sentido que, ainda que ele quase não apareça nessa segunda metade do século, quando o tema central é o trabalho dela, sua presença é ubíqua.

A partir daqui o material não segue uma ordem propriamente cronológica, apesar de começar na década de 1950 e terminar com a morte dos atores sociais tratados, ela em 1986, e ele em 1992. Entre 1950 e 1986, a ênfase é nas temáticas que atravessaram a construção da *carreira* artística de Olly apresentadas a partir de algumas de suas principais exposições e de suas coleções. Outras atuações como figurinos para teatro, por exemplo, precisariam de nova pesquisa.

A noção de *carreira* aqui é derivada daquela produzida pela socióloga Lígia Dabul para pensar a pintura contemporânea, isto é, um "repertório de eventos relacionados à produção [artística] distribuído em um tempo de modo a demonstrar ascensão, e construído e acionado para atestar a capacidade de um ator social criar significado por meio da [produção]. Flexível e altamente vinculada às circunstancias de sua apresentação, uma *carreira* pode incluir desde iniciativas que comprovam aquela capacidade de modo consensual junto às

pessoas com quem um [artista] se relaciona (como um prêmio em determinado salão, uma exposição em certo local e com temática valorizada), até a apresentação de suas relações com um conjunto de especialistas, perceptíveis e valorizadas apenas pelos que o mapeiam (como ter trabalho no atelier de um pintor conhecido pelo professor e por alguns colegas)" (2001, p. 194).

A *carreira* então é a afirmação de percursos de criação ao longo do tempo, afirmada por eventos que confirmam a capacidade de um ator social de criar significados com sua produção artística, indicando também a rede de relações que opera essa confirmação. No entanto, não existem etapas predefinidas de como se deveria construir uma *carreira* artística na modernidade, haja vista que as trajetórias podem ser diversas, assim como as instâncias de consagração e as áreas de reconhecimento das atividades. Um artista que mora e atua em uma cidade de interior tem um espaço social e está sujeito a concepções estéticas completamente diferentes de um artista que vive em uma cidade como Paris, por exemplo. Entre um e outro polo há uma enormidade de variações do que possa ser considerada uma *carreira* artística "bem-sucedida", com os valores, instituições e agentes a ela vinculados. Entretanto, penso também que há uma dimensão moral na forma como essas *carreiras* incidem sobre o *ethos* das pessoas. Essa última dimensão tomo emprestada de Goffman (1985).

ex libris

Olly e Werner

Reinheimer

3

QUE HISTÓRIAS CONTAM AS IMAGENS?

Neste capítulo, procuro oferecer ao leitor a oportunidade de ver parte do material que me levou às interpretações aqui propostas. Organizei algumas das quase 4.000 (quatro mil) imagens do *Acervo Olly e Werner Reinheimer* de forma a evocar questões tratadas no livro. Algumas imagens são ilustrativas das análises, outras são elas mesmas aberturas para novas interpretações. Informações sobre as modelos, os fotógrafos, os contextos e datas das fotografias, sempre que foram encontradas, são mencionadas nas legendas.

Como acredito que imagens e textos não são formas expressivas concorrentes, usei longas legendas para expressar coisas que não apareceram no corpo textual do livro, mas não fiz disso uma regra. Esse capítulo foi organizado de forma mais ou menos cronológica de modo a permitir uma visualização das trajetórias dos dois, das influências e da produção de Olly e do apartamento e do bairro onde residiram. Na versão impressa, essas imagens perdem por estar em preto e branco, mas na versão on-line é possível vislumbrar as cores do trabalho da artista, mesmo com o ofício do tempo. O desgaste que o tempo impôs foi minimizado com alguns esforços de limpar mofos e realçar cores para conseguir alguma fidelidade à vivacidade das escolhas originais de Olly. A decisão de limpar as fotos não foi simples e passou pela consideração em tratá-las também no livro como documentos que informariam sobre o tempo passado e suas consequências sobre essas fotos, ou transmitir ao leitor imagens com menos ruídos e melhor acesso aos conteúdos.

Abro o capítulo com a imagem ao lado, do *ex-libris* que produzi para carimbar os livros do casal quando realizei a primeira organização, separando aqueles que estavam em alemão e outros que foram doados para instituições e pessoas diversas. Criado a partir de um desenho de Olly, o carimbo foi produzido muitos anos antes da primeira pesquisa em 1998. Aproveitei o carimbo para marcar os livros que constam hoje no *Acervo Olly e Werner Reinheimer*. Dimensões: 5 x 7cm.

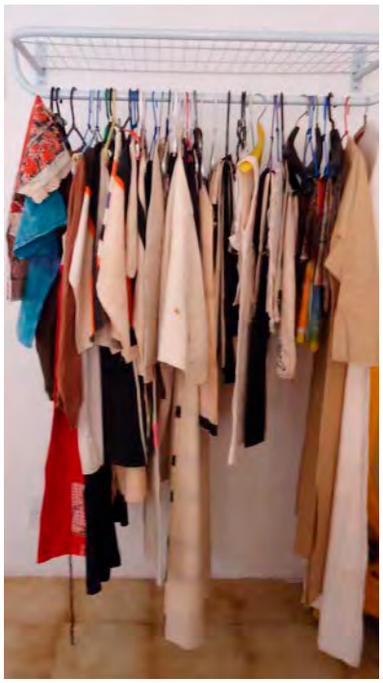


Figura 1:
Tecidos, roupas e documentos em papel antes do projeto de organização do acervo, em 2013.

Figura 2:
acervo após a organização, 2018, tombado, classificado e provisoriamente acondicionado.

Zwi (HIRSCH) Reinheimer oo Güthel (Gitel)
*1754(Handelsmann) * 1774 +17.3.1846

Sohn

Moses 00 Bella Wolf
*1793 +12.10.1873

Salomon Reinheimer oo 18.12.1838 Sprinz (Sophie)Sommer
*20.11.1803 + 18.10.187(9) + 5.3.1898

Lazarus (Lößer?)Reinheimer oo Ettel Sommer
*1814 (Schwester d.v.)

Sohn

Jakob (Abraham) Reinheimer (Haus Nr. 48) oo Jette Sommer
*13.10.1842 +11.1.1918 +24.8.1923

Sohn

Hermann Reinheimer (Metzger in Pforzheim) oo Mina Löwenstein (Weingarten)
*20.10.1878 *14.1.1874

Emigriert nach Brasilien

Sohn

Werner (Pforzheim) oo Olga Helene Blank

20.10.1912 in Pforzheim *1992 (Rio de Janeiro)

Sohn

Rene Renato Reinheimer (Brasilien)

22.03.1940

Figura 3:
Árvore genealógica da família Reinheimer feita com dados fornecidos pela autora e por pesquisadores alemães e norte-americanos das famílias Löwenstein e Reinheimer, respectivamente. Disponível em: <http://www.calzareth.com/tree/p93.ht>.

Figura 4:
Mina, seus pais ou sogros e Werner Reinheimer

Figura 5:
Hermann Reinheimer, Primeira Guerra Mundial, 1914-1918 (DIA-1287).

Figura 6:
Abraham Reinheimer, irmão de Hermann e tio de Werner

Figura 7:
Hermann e mais dois oficiais, todos uniformizados, durante a Primeira Guerra Mundial.

Figura 8:
Hermann Reinheimer, à direita, ajoelhado. Primeira Guerra Mundial (PH-974).

Figura 9:
passeata do SAP, 1933 (PH-978).

Figura 10:
Werner em primeiro plano, segundo da esquerda para a direita, na passeata do SAP, 1933 (PH-977).

Figura 11:
Simulação de bilhete de ida (sem volta) para a Palestina, o Polo Norte ou o deserto do Saara para judeus e estrangeiros de todos os países. Imagem enviada por Gerhard Brändle.

Figura 13:
Werner, Klara, Karl Schroth e Bob Zental, Alemanha, década de 1980.

Figura 14:
Werner nas ruínas do Burgo Liebeneck, em sua última viagem à Alemanha, 1988, fotografado pela filha de Klara e Karl Schroth.

Figura 12:
Werner, Klara e Karl Schroth, Alemanha, década de 1930.

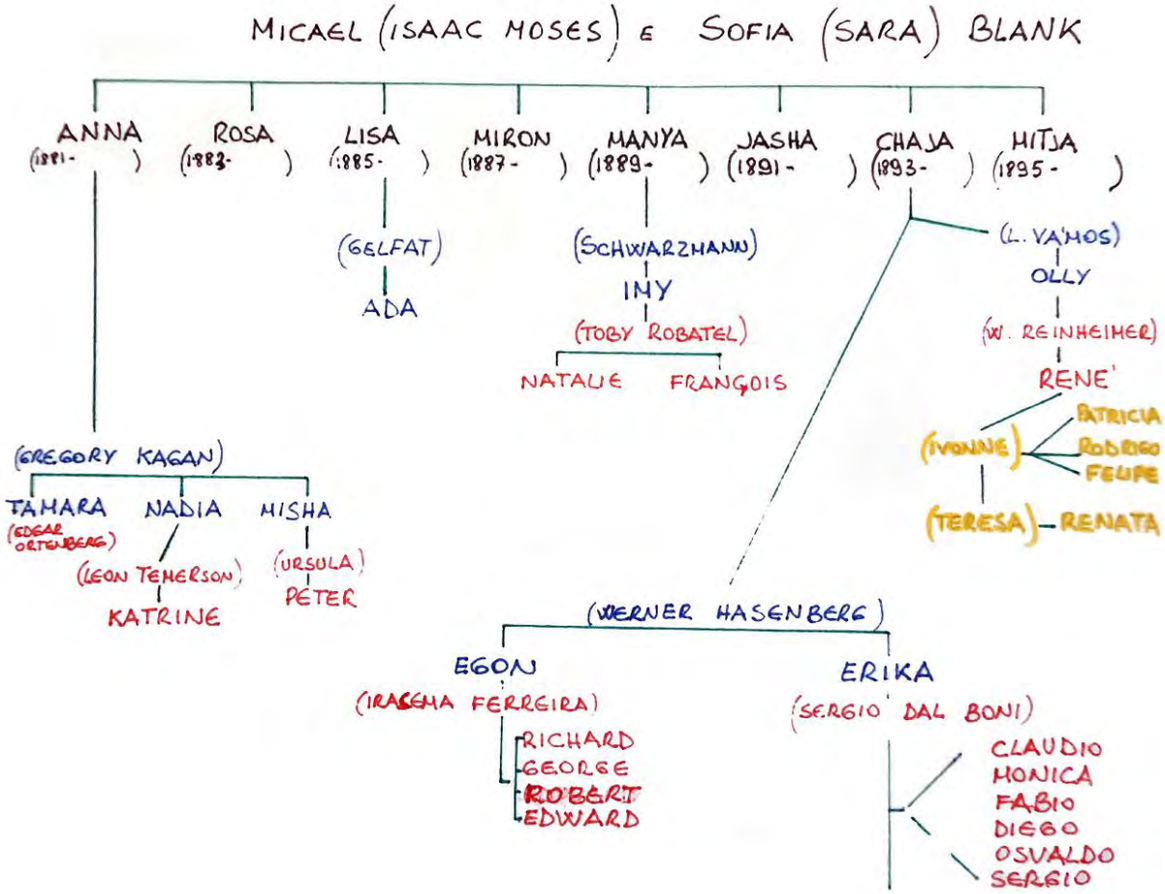


Figura 15:
Árvore genealógica da família Blank-Hasenberg feita por Erika Hasenberg (MI-39).

Figura 16: Sofia Blank, avó de Olly.
Figura 17: Miron, irmão de Chaja Blank, tio de Olly.

Figura 18: Clara, Mitja e Jasha, em Odessa, 1905, mãe e tios de Olly.

Figura 19: Clara em Mittweida, cidade onde nasceu a artista.

Figura 20: No verso da foto se lê: "Tamara e Mischa Kaegan?". O ponto de interrogação sugere que os nomes foram colocados muito depois que a foto foi tirada e que já não se tinha certeza de quem eram as crianças representadas. Se os nomes estiverem corretos, eram sobrinhos de Olly.

Figura 21:
Clara e Olga,
em MItweida,
1914, ano de
seu nascimento.
Figura 22:
Olga Helene Blank,
c. 1920/21.
Figura 23:
Olly e Egon,
Berlim, 1927.

Figura 24:
Erika Hasenberg,
irmã de Olly, em
Ostsee, 1930.
Figura 25:
Werner, Clara, Egon
e Erika Hasenberg
à esquerda.
Ostsee, 1930.

Figura 26:
Crianças da vizinhança de Berlim. A vulnerabilidade dos judeus era tanta que qualquer criança podia ir à polícia e conseguir a prisão de uma família. Na frente, do lado esquerdo, Egon Hasenberg. Do lado direito, Paul Schulze, filho do vizinho que denunciou a família Hasenberg e provavelmente teve impacto na decisão de fugir da Alemanha (PH-1057).

Figura 27:
"Abaixo o parágrafo 218". Käthe Kollwitz, Litografia (52,5 x 48,4 cm), 1926, Museu Histórico Alemão, Berlim. Disponível em: <https://www.bild.bundesarchiv.de/>.

Figura 28:
Na documentação que Erika guardava e incorporada ao acervo do casal, achamos uma foto de Clara com o marido e na legenda lê-se: Clara e Werner Hasenberg, exposição do rádio, setembro de 1927 (PH-1076). A foto é um indício de seu reconhecimento nessa área de atuação.

Figura 29:
Werner no navio rumo ao Brasil, o último no alto à esquerda, 1935.

Figura 30:
Werner, Egon, Erika, [casal não identificado] e Clara, fantasiados no navio rumo ao Brasil, 1935.

Figura 31:
Clara e Werner Hasenberg, Ipanema, 1939

Figura 32:
Werner (e mais dois rapazes), recém-chegado ao Rio de Janeiro, entre 1935 e 1938.

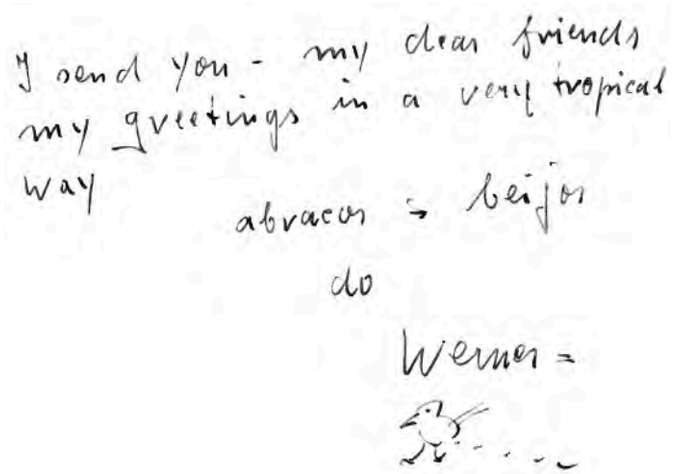

I send you - my dear friends
my greetings in a very tropical
way
abracos e beijos
do
Werner =

Figura 33:
Assinatura de Werner com o símbolo de afeto entre o casal, o passarinho... fazendo cocô. Típico do humor e displicência de Werner.

Figura 34:
Mina e Herman Reinheimer em São Paulo, s/d.

Figura 35:
Olly, Werner e outras pessoas em São Paulo, c. 1938.

Figura 36:
Mapa de Ipanema e adjacências, com localização de algumas referências importantes para a interpretação aqui proposta.

Figura 37:
Werner
e Rene, Bar 20,
provavelmente 1940.

Figura 40:
Olly e René, Bar
20, Ipanema, 1940.

Figura 38:
Rene, Bar 20.
Provavelmente
1945/6

Figura 39:
Werner no Bar 20,
Ipanema, década de
1940.

Figura 41:
René (puxando o
cavalo) no Recanto
Saudoso, Friburgo.

Figura 42:
Erika e Werner Hasenberg (e mais
duas pessoas), no Aeroporto Santos
Dumont, antes da partida dele
para os EUA, 1949.

Figura 43:
Sala do apartamento.
Olly serve bebida a
alguém no espaço onde
décadas mais tarde
esteve o jardim. Atrás
dela, uma cadeira em
ferro com forração
espaguete. Foto de
meados da década de
1950. Decoração bastante
distinta daquela
da década seguinte.

Figura 44:
Do quarto de Werner vemos o primeiro prédio de oito andares em construção. Dos lados e na frente deste, todos ainda com 4 ou 5 andares. Pilot sobre papel.

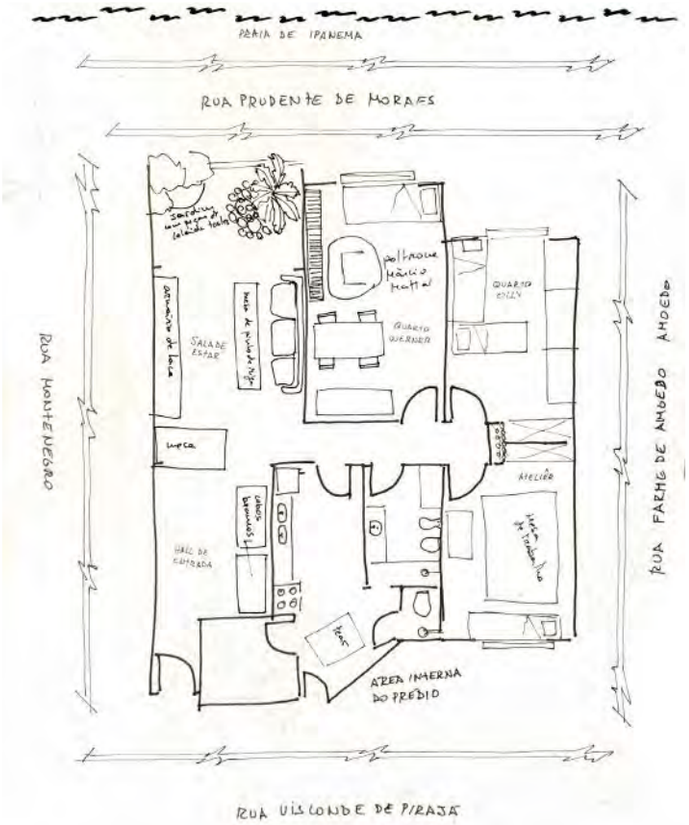


Figura 45:
planta baixa do apartamento do casal, com mobiliário da década de 1980.

Simplicidade e Bom-Gôsto Fazem Casa de Artista

Um ângulo da sóleta e "hall de entrada". Acima do sofá prêto e da arca do século XVIII, quadros de Inês Vieira, Lasarini, Frede Bindi e Camarra. Na parede do "hall", um par de cristos barrocos e, em primeiro plano, uma mesa-móvel arcaica de dimensões discrepantes entre sóleta e "living"

O apartamento de OLLY, famosa pintora de tecidos, é um exemplo da aplicação inventiva do bom gôsto em soluções simples e funcionais. Tendo à janela a vista do mar de Ipanema, compõe-se de sóleta, living, três quartos e demais dependências arrumadas harmoniosamente e proporcionando o confôrto indispensável. Além destas virtudes, a qualidade dos quartos e objetos de arte empregados na decoração dá o toque de originalidade, que geralmente caracteriza as residências de artistas plásticos.

Um confortável sofá azul, encimado por quadros de Camarra e Geraldo Henrique. A mesinha de centro é de pinçado-dinho e o tapête branco, de chenile. O quadro ao fundo é um belo exemplar de arte naquanha primitiva

Aspecto geral do "living", com estofados modernos, móveis e objetos de arte, de procedências diversas. A janela ao fundo, sôbre os aparelhos de alta-fidelidade, possui cortinas de ninagem. Na parede, ao lado do sofá, um quadro de Kruchery e, do lado oposto, em cima do comprido móvel, uma escultura de Aguinaldo, ao lado de várias peças de cerâmica

Na sóleta de entrada, uma arca e uma mesa móvel que divide o ambiente do living. Junto à janela, um armário, de altura de um metro, guarda a hi-fi, caixas acústicas e discos, tendo próximo uma única planta, de grandes dimensões. Um sofá azul, uma mesinha de centro de pinçado-dinho, um móvel comprido e baixo e um tapête branco, juntamente com uma variedade de peças de cerâmica e madeira, compõem a gostosa área de conversação.

O quarto maior tem uma estante modulada, guardando livros de arte, catálogos e objetos raros. Este cômodo serve também de sala de jantar, pois, junto ao módulo cujas prateleiras estão repletas de peças pré-colombianas do Peru e México, há uma bela mesa de refeições com quatro cadeiras de assentos e encostos em palinha. Próximo à janela, duas cadeiras de couro, uma menina redonda e um confortável sofá com várias almofadas.

O quarto ao lado tem um grande armário de roupas em uma das paredes, duas camas formando um L, uma pequena arca servindo de apôio para o abajur e uma graciosa cadeira no canto perto do armário. Um cesto de revistas, almofadas rôxas e quadros abstracionistas complementam a decoração dêste ambiente.

Figura 46:
Primeiro número da revista Casa e decoração. Artigo de três páginas sobre a decoração do apartamento de Olly e Werner, 1966. Primeira foto à esquerda vemos o hall de entrada. No fundo, à direita, encontra-se a porta de entrada (MROW-G-80). No centro, sala de estar, contígua ao hall de entrada. À direita à cima, sala de estar vista do hall de entrada em direção à janela onde na década de 1980 esteve o jardim.

Figura 47:
Imagens do artigo na revista Interior e Decoração, 1966, sobre a decoração do apartamento.
Sala de estar, contígua ao Hall de entrada, vista em direção à janela.

Figura 48:
Quarto de Werner

Figura 49:
Hall de entrada, no fundo, à direita, encontra-se a porta de entrada.

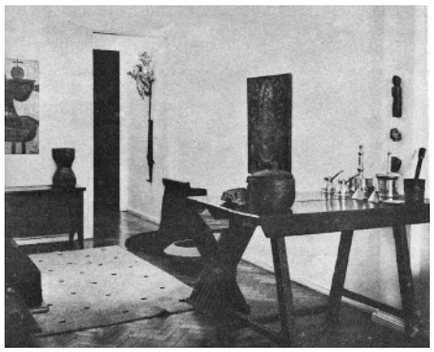


Figura 50:
Imagens do artigo na revista Interior e Decoração, 1966, sobre a decoração do apartamento. Quarto de Olly e dos netos

Figura 52:
Corredor com armário que guardava as químicas para suas tintas

Figura 51:
Quarto de Werner

Figura 53:
Clarice Lispector na sala do apartamento do casal, c. 1974.

Figura 54:
Clarice Lispector no quarto-escritório de Werner, 1974.

Figura 55:
Werner em seu quarto-escritório, início ou meados da década de 1970.

Figura 56:
René na sala de estar, final da década de 1950.

Figura 57:
Ateliê da artista.

Figura 58:
Janela da sala atrás do jardim. Fotografia em matéria de revista sobre decoração, 1980.

Figura 59:
Olly sentada no móvel de laca preto, com a mão em uma bala de canhão, entre uma escultura de Agnaldo (sobre esse artista ver cap. 3) e um filtro de barro.

Figura 60:
Werner e eu na sala de estar. Ao fundo, o hall e a porta de entrada, 1968. Em frente ao sofá mesa de Pinho de Riga.

Figura 62:
Sala de estar, Década de 1980.

Figura 61:
Quarto de Werner. Ao fundo, um quadro com ex-votos de madeira. A madeira de todos está carcomida pelo tempo, o que faz com que os ex-votos pareçam quase peças arqueológicas.

Figura 63:
Hall de entrada e detalhe de decoração da sala. Na imagem de cima vê-se alguns cubos brancos de madeira que foram produzidos para uma exposição de Olly na Forma, em São Paulo, e depois incorporados na decoração do apartamento da artista. Em cima desses cubos, vemos um fogão de pedra (pré-histórico?), uma peça de cerâmica (provavelmente de Celeida Tostes) e um banco indígena. Na cesta indígena, vemos uma escultura móvel feita por Olly. Na parede quadros de Le Parc, Roberto Magalhães, Scliar, Ana Maria Maiolino, Gamarra e Franz Krajcberg. Na imagem inferior, vemos peças de cerâmica variadas, sem autoria identificada.

Figura 64:
Werner em seu quarto-escritório-sala de jantar e de TV, década de 1980. Ao fundo pode se ver a estante com os livros e peças do casal. Encostada na estante, vê-se a almofada de couro que compunha a poltrona de Márcio Mattar.

Figura 65:
Peça em cerâmica intitulada Maternidade com a qual Olly ganhou o prêmio aquisição no II Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1953. Dimensões: 30 x 9 cm.

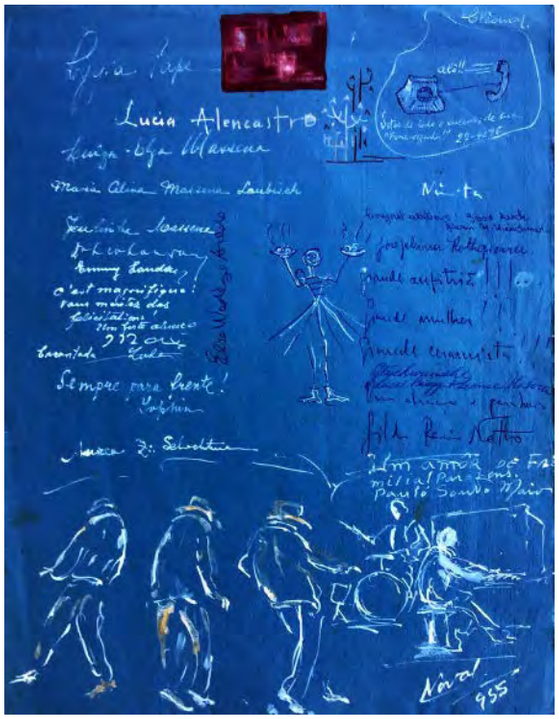


Figura 66:
Registros dos visitantes, sobre papel azul, de uma exposição de cerâmicas produzidas por Olly, 1955. Não há menção a essa exposição em nenhum currículo deixado pela artista.

Figura 67:
Roberto Burle Max abraça Olly em sua exposição, MAM-RJ, 1960.

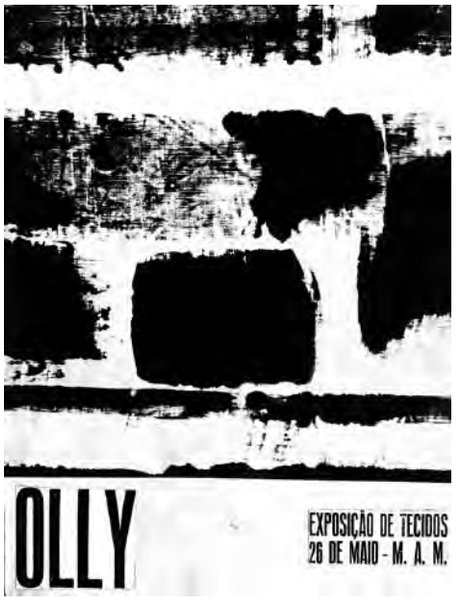


Figura 68:
Cartaz da primeira exposição no MAM.

Figura 69:
Olly em seu ateliê, em um apartamento alugado em Ipanema. Atrás dela as químicas para fazer tintas dispostas em vidros. Alguns catálogos de indústrias químicas constam ainda do acervo. Ela produzia sua própria tinta a partir dessas quimicas, com uma receita que nunca foi revelada. No entanto, também experimentava produzir tintas a partir de diversos materiais naturais como terra, sementes e flores.

Figura 70:
Olly pintando em seu ateliê, em épocas distintas

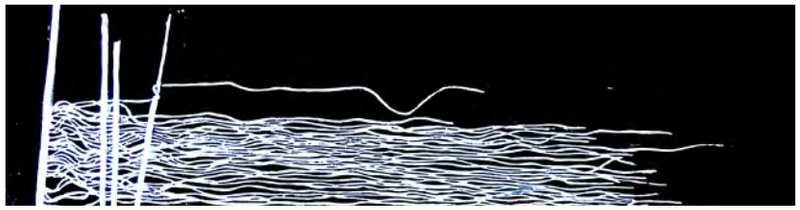


Figura 71:
Cartaz de uma exposição de 1975.
Dimensões: 60 x 30 cm.

Figura 72:
Gravuras produzidas por Olly. s.d.
Dimensões: 30 x 60 cm, 70 x 30 cm, 60 x 40 cm.

Figura 73:
Detalhe de página da revista DN, 1961. A reportagem é sobre a pintura alemã, mas a imagem é da exposição de Olly que tinha sido anunciada na edição do dia anterior da mesma revista.

NA BAHIA, BRASIL, MUNDO

A pintura alemã através do nosso século

Por Gustavo Barbosa

Figura 74:
Em 1960, Sérgio Rodrigues aparece na abertura da exposição dos projetos de casas pré-fabricadas da Oca, no MAM-Rio. Na estante, vemos uma imagem representativa de um orixá do candomblé e um livro sobre "Arte selvagem oceânica". Acervo MAM-Rio.

Figura 75:
Tela de silk-screen com assinatura de Olly. Dimensões 14 x 10 cm.

Figura 76:
Bonecas de madeira karajá, do acervo Olly e Werner Reinheimer. Foto Patricia Reinheimer.

Figura 78:
Armário desenhado e produzido por Márcio Mattar. O mesmo que consta na imagem 36. Dimensões 1,80 x 51 x 30 cm.

Figura 77:
Cinzeiros de cerâmica Brennand, da casa da artista, todos com dimensões entre 14 e 7 cm

Peças usadas na decoração do apartamento.

Figura 79:
Máscara indígena doada ao Museu Nacional em 2000. Feita em madeira com casca de árvore. Dimensões: 35 x 40 cm.

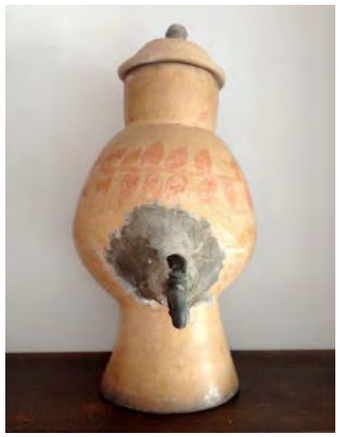
Figura 80:
Teares manuais e agulhas indígenas. Dimensões: (tear) 15 x 13 cm (agulhas) entre 12 e 27 cm.

Figura 81:
Pás indígenas de virar beiju, madeira pintada. Yawalapiti, Parque do Xingu, Mato Grosso, Funai. Dimensões: 28 x 17 cm

Figura 82:
Matrizes xilográficas de literatura de cordel. Dimensões: 15,5 x 8 x 2 cm, 15,5 x 8,5 x 2 cm, 15 x 8,5 x 2 cm e 9,5 x 14 x 2 cm.

Figura 83:
Urnas funerárias pré-colombianas. Dimensões: 22 x 30 cm, 18 x 35 cm.

Figura 84:
Filtro de barro. Dimensões: 24 x 50 x 32 cm.



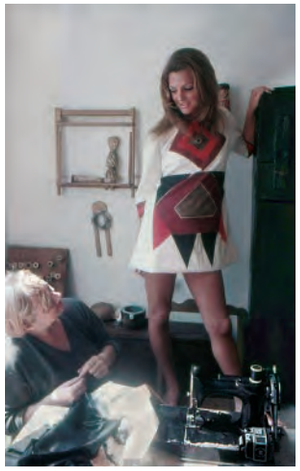


Figura 85:
Olly no ateliê.

Figura 86:
Ateliê.

Figura 87:
Olly e modelo no ateliê.

Figura 88:
No verso da foto se lê: Für Olly mit mein Hertz (para Olly com meu coração), Luiza, Maracanã, 1970. A artista trabalhou com diversas modelos (mulheres e homens) negros. Pela dedicatória em alemão, suponho que a foto tenha sido tirada por Lisl Steiner. "Essa estética constituía um novo mercado consumidor, que se apropriava das lutas políticas travadas no campo internacional — os direitos civis dos negros nos EUA, os movimentos feministas, de liberação homossexual e os debates pós-coloniais — transformando essas reivindicações em bens de consumo no Brasil. Seu desdobramento atual está em grande medida referido a uma camada média que consome a ideia do "rústico" como um cruzamento complexo de traços culturais, em um jogo de espelhos que se instaura entre sistemas de valores diferentes e muitas vezes opostos. Trata-se de um estilo de vida que pode incluir a revalorização social da "natureza", induzindo a busca por uma autenticidade que se contrapõe à ideia de globalização" (REINHEIMER, 2019).

Figura 89:

Foto tirada na praia de Ipanema, no começo da década de 1960. Vê-se uma modelo vestida com roupas pintadas por Olly com o índio xavante, Semuã. Segundo Lídice Meireles, filha do sertanista Chico Meireles, Semuã provavelmente foi levado ao Rio de Janeiro junto com outros xavantes por Francisco Meireles (Chico Meireles) e ficou hospedado em Ipanema, onde morava a familia do sertanista. A modelo era prima de Vinícius Consine Cavalcanti, casado com Iná Meireles, irmã de Lídice. Segundo Lídice, Chico Meireles levava jovens líderes para as cidades dos "brancos" e, uma vez de volta à aldeia, o que tinha sido visto era compartilhado, em volta da fogueira. João Pacheco de Oliveira chama atenção para essas viagens como importantes para a conformação dos grupos étnicos. Nas viagens de líderes às capitais do Nordeste e ao Rio de Janeiro para obtenção de reconhecimento por parte do SPI e de demarcação de suas terras esses líderes "instituíram mecanismos de representação, constituíram alianças externas, elaboraram e divulgaram projetos de futuro, cristalizaram internamente os interesses dispersos e fizeram nascer uma unidade política antes inexistente". Essas viagens tinham também uma dimensão religiosa, voltadas para a reafirmação de valores morais e de crenças que forneciam as bases para a possibilidade de uma existência coletiva (Oliveira, 1998:65). Essa foto atesta o contato de Olly com membros dos grupos indígenas e não apenas com suas produções em museus e livros. alianças externas, elaboraram e divulgaram projetos de futuro, cristalizaram internamente os interesses dispersos e fizeram nascer uma unidade política antes inexistente". Essas viagens tinham também uma dimensão religiosa, voltadas para a reafirmação de valores morais e de crenças que forneciam as bases para a possibilidade de uma existência coletiva (Oliveira, 1998:65). Essa foto atesta o contato de Olly com membros dos grupos indígenas e não apenas com suas produções em museus e livros.

Figura 90:

Essa foto foi publicada em 1971, ilustrando a reportagem "Fotógrafos da moda". Na imagem, vemos uma modelo, registrada por Claudia Andujar, vestindo roupa de Olly. O texto apresenta a fotógrafa: nascida na Suíça, Claudia Andujar (1931–) mudou-se para os Estados Unidos após perder quase toda família durante a Segunda Guerra Mundial. Por orientação de Darcy Ribeiro, em 1958, entrou em contato com os índios Karajá, durante sua primeira visita à Ilha do Bananal. Algumas de suas fotos foram compradas por Edward Steichen, então diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York, e depois foram publicadas pela Life. Ao longo das décadas de 1970 e 1980, Andujar introduziu questões de fotografia a partir de seu trabalho com os Yanomami. Desse trabalho, publicou junto com Darcy Ribeiro o livro Yanomami (1978), constante na biblioteca do casal, com dedicatória para Olly. Em novembro de 2015, foi inaugurado em Inhotim, uma das maiores coleções de arte contemporânea da América Latina, um pavilhão com as fotos de Andujar. A estampa da roupa foi produzida com carimbos de madeira que constam no Acervo Olly e Werner Reinheimer

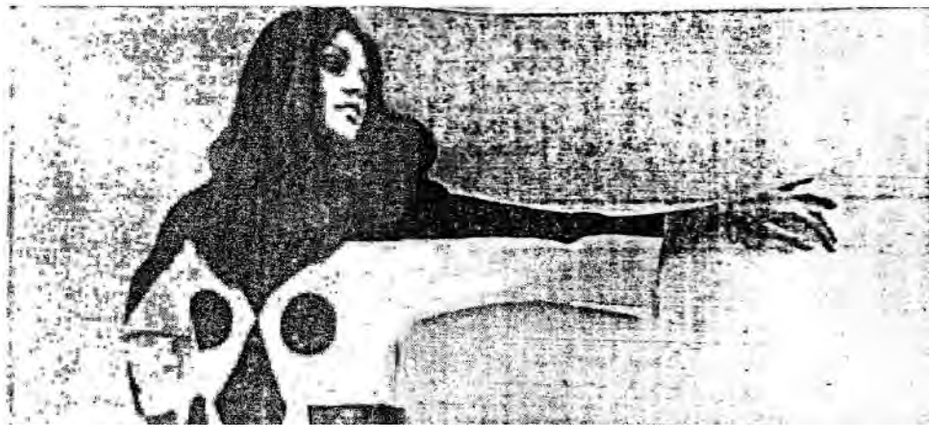


Figura 91:
No alto, foto de artigo de duas páginas no Jornal do Brasil, 8 de setembro de 1969, sobre exposição no MAM.

Figura 92:
Cartaz da exposição de 1969, no MAM-RJ. As cores usadas na linha Karajá eram, em geral, preto e laranja escuro, como o urucum.

Figura 93:
Modelo em Galeria do MAM-RJ com o vestido de Olly. 1969.

Figura 94:
Modelo fotografada no MAM-RJ com vestido de Olly, 1969.

Figura 95:
Foto que a modelo declarou à autora ter usado “numa noite no festival de Cannes, mas não em filme”.

Figura 96:
Modelo fotografada entrando no ateliê de Olly, década de 1970.

BETHÂNIA

Figura 98:
Após o falecimento de Olly, Werner ofereceu todo seu acervo ao MAM-RJ. O processo de doação levou 15 anos para ser analisado e, ao final desse período, apenas duas peças de roupas foram incorporadas à coleção do museu. O vestido aqui apresentado é uma delas. A foto da modelo foi produzida por Olly, e o vestido foi fotografado pela autora em 2018, direto da peça do Acervo MAM-RJ. Na comparação das duas imagens, vemos o desgaste do tempo sobre as cores.

Figura 97:
"Bethânia: a linha da moda karajá". Autora: Marisa Alves de Lima. Revista O Cruzeiro. p. 89-91, 09 de junho de 1970. Na abertura da reportagem, Maria Betânia aparece com uma saia, blusa curta e acima do umbigo uma estrela de David. O colar é passado por dentro da blusa. Dessa forma, parece quase constituir parte do corpo da modelo. Virando a página, o colar aparece novamente compondo com um vestido que poderia ter sido inspirado nos padrões gráficos dos índios da Oceania (talvez não seja por acaso que tenha um livro sobre arte oceânica na biblioteca da artista). A presença de livros sobre "arte primitiva", "arte negra" e sobre as manifestações de diversos grupos não ocidentais indica o interesse de Olly na busca por referências fora do realismo, do naturalismo e do classicismo. Ainda que estejam presentes em sua biblioteca livros sobre arte grega e romana, assim como artistas ocidentais, prevalecem os modernos e as culturas menos clássicas como os etruscos, chineses, indianos etc.

Figura 99:
Nas duas primeiras, Vera Manhães vestindo tecidos pintados por Olly, 1969.

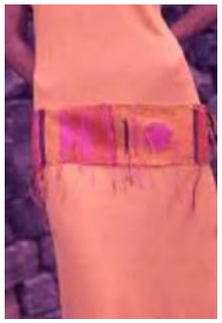


Figura 100:
Ao lado, vestido com tecelagem de Olly. Novembro de 1974.

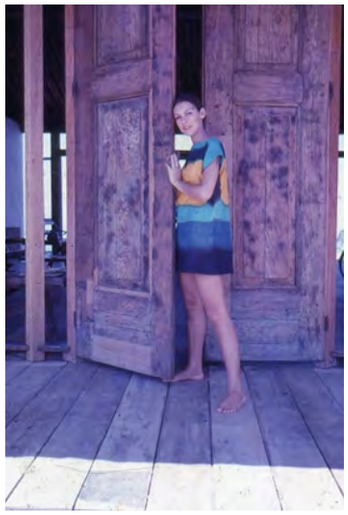


Figura 101:
Modelos fotografadas em casa projetada por Zanine Caldas.

Figura 102:
Acima, Márcio Mattar em sua casa, vestindo um quimono feito por Olly.

Figura 103:
Ao lado, modelo fotografada na sala do apartamento. Década de 1970. Essa roupa parece constituir parte de uma coleção que foi fotografado em área rural com as modelos entre bezerros e cabras. A estampa da roupa foi produzida com carimbos de madeira que constam no Acervo Olly e Werner Reinheimer

A arte colorida de Olly.

Apresentando um visual colorido e vibrante, de pura arte, em minitapeçanas, tecidos e quadros, ela já recebeu crítica favorável no Brasil e no mundo. Já foi até citada no Dicionário de Artes Plásticas do Brasil, de Roberto Pontual. Já apareceu em revistas como *Jour de France*, de Paris, *O Cruzeiro*, nacional e internacional, e *Mirante das Artes*, de São Paulo. Ela é a artista Olly Reinheimer.

Atualmente Olly está fazendo uma exposição diferente. Ao invés de quadros, minitapeçarias e tecidos, conchas, madeira, cacos de vidro, pedras, tudo artisticamente emoldurado, formando composições lindíssimas com o fundo que ela dá à tela onde estão dispostos. Cada "embrancinha" desta é muitas vezes uma relíquia, pois foram colhidas no mundo inteiro, algumas com milênios de idade, resquícios das origens da humanidade. Aliás, Origens, cores, formas e texturas é o tema da exposição, na Galeria de Arte Cândido Mendes, em Ipanema, Rio, de 31 de agosto a 14 de setembro. Aprender a ver é o que ela pretende ensinar às pessoas.

Para chegar ao que é, e inclusive "ter a coragem de mostrar uma exposição assim", como disse um crítico de arte, Olly fez cursos de cerâmica com Margaret Spencer, de desenho com René Leblanc e Zelia Salgado, de pintura, com Milton Goldbring, Ivan Serpa, Santa Rosa, Frank Schaeffer de composição com Fayga Ostrower e de gravura com Johnny Friedlaender e Roberto Delamonica. Por isso, e por muito mais, Olly já ganhou muitos prêmios. Conheça Olly Reinheimer, nesse bate-papo informal.

CASA & DECORAÇÃO — Que tipo de influências você sentiu, quando do início de seu contato com a arte?

OLLY — Foi a natureza.

CASA & DECORAÇÃO — A arte está atravessando uma fase difícil?

OLLY — Só a arte, não. A humanidade também.

CASA & DECORAÇÃO — Há artistas que não pensam em pesquisar as raízes, como você, isto significa que a arte primitiva está sendo esquecida?

OLLY — Acho que cada artista tem seu ponto de partida, e o projeta à maneira dele.

CASA & DECORAÇÃO — Você desenvolve seu trabalho de maneira abrangente, envolvendo a arte em toda à sua extensão. Esse tipo de diversificação incentiva os novos artistas?

OLLY — O artista não cria por incentivo mas por necessidade.

CASA & DECORAÇÃO — Como chegou a enfocar esta temática em que se destacam a pintura e a tecelagem?

OLLY — A pintura é cor, forma, textura e espaço. A minha tecelagem é cor, forma, textura e espaço.

CASA & DECORAÇÃO — Seu processo de criação exige um planejamento, ou você cria aos poucos?

OLLY — Trabalho de duas maneiras: planejando, ou sem compromisso.

CASA & DECORAÇÃO — É evidente que a pintura em tecido a atrai. Você sente uma necessidade dirigida para esse trabalho?

OLLY — É uma das maneiras de me expressar. A vida é um tecido feito de urdume e trama. O cordão umbilical liga duas vidas, os fios se entrelaçam, se encontram e se desencontram. Arte e vida são criações, vida e arte se confundem.

CASA & DECORAÇÃO — A que você atribui o fato da ascensão da tapeçaria como expressão real de arte?

OLLY — A tapeçaria é uma arte como outra qualquer, dependendo da sua classificação: que pode ser com artesanato ou criação artística.

Figura 104:
Artigo na revista Casa & decoração, 1981

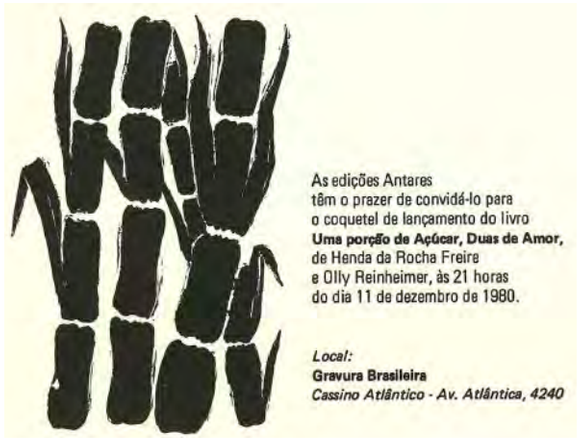


Figura 105:
Convite para o lançamento do livro "Uma porção de açúcar, duas de amor". Receitas de Henda e ilustrações de Olly, 1980.

Figuras 106:
Ilustrações para o livro "Uma porção de açúcar, duas de amor". Receitas de Henda e ilustrações de Olly, 1980.

Figura 107:
O discurso de Olly sobre roupas para usar e para pendurar na parede acabou levando-a pelo caminho da decoração. A partir da década de 1970, começou a fazer tecidos para almofadas, esculturas móveis – como a da foto – e objetos diversos. A loja Forma que tinha sua sede em São Paulo e uma filial no Rio de Janeiro foi palco de exposições e tinha com frequência produções suas para serem comercializadas.

Figura 108:
Fotografia de um bueiro: O tema apareceu na entrevista com Fayga Ostrower, em 1998, quando mencionava a criatividade de Olly que andando pela rua, de repente via um bueiro e falava: "nossa que coisa linda", e usava isso em seus trabalhos. Esse bueiro aparece em um dia positivo do acervo, assim como ampliado em papel, em negativo, versão reproduzida aqui.

Figura 109:
sequência do álbum de viagem à Nova Iorque, julho de 1977. Werner se recusava a ir aos EUA por considerar esse país representante máximo do capitalismo e do imperialismo. Olly, então, viajava sozinha.

Figura 110:
Modelo fotografada no MASP, 1967. A estampa da roupa foi produzida com carimbos de madeira que constam no Acervo Olly e Werner Reinheimer

Figura 111:
Vestido de inspiração pré-colombiana, doado por Maria Luíza Leão à autora, em 1998.

Figura 112:
Exemplos de estamparia feitas com carimbo em madeira. As imagens de pássaros e peixes lembram desenhos pré-colombianos.

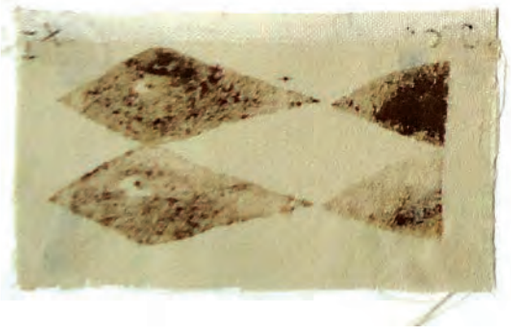


Figura 113:
Modelo fotografada na década de 1970.

Figura 114:
Liana Monteiro usa adereços tecidos por Olly. Foto Eder Accórsi.

Figura 112:
Foto de George Gafner, sem data. Nessa foto, assim como em outras, vemos como os objetos de suas coleções eram usados para compor cenários para suas produções.

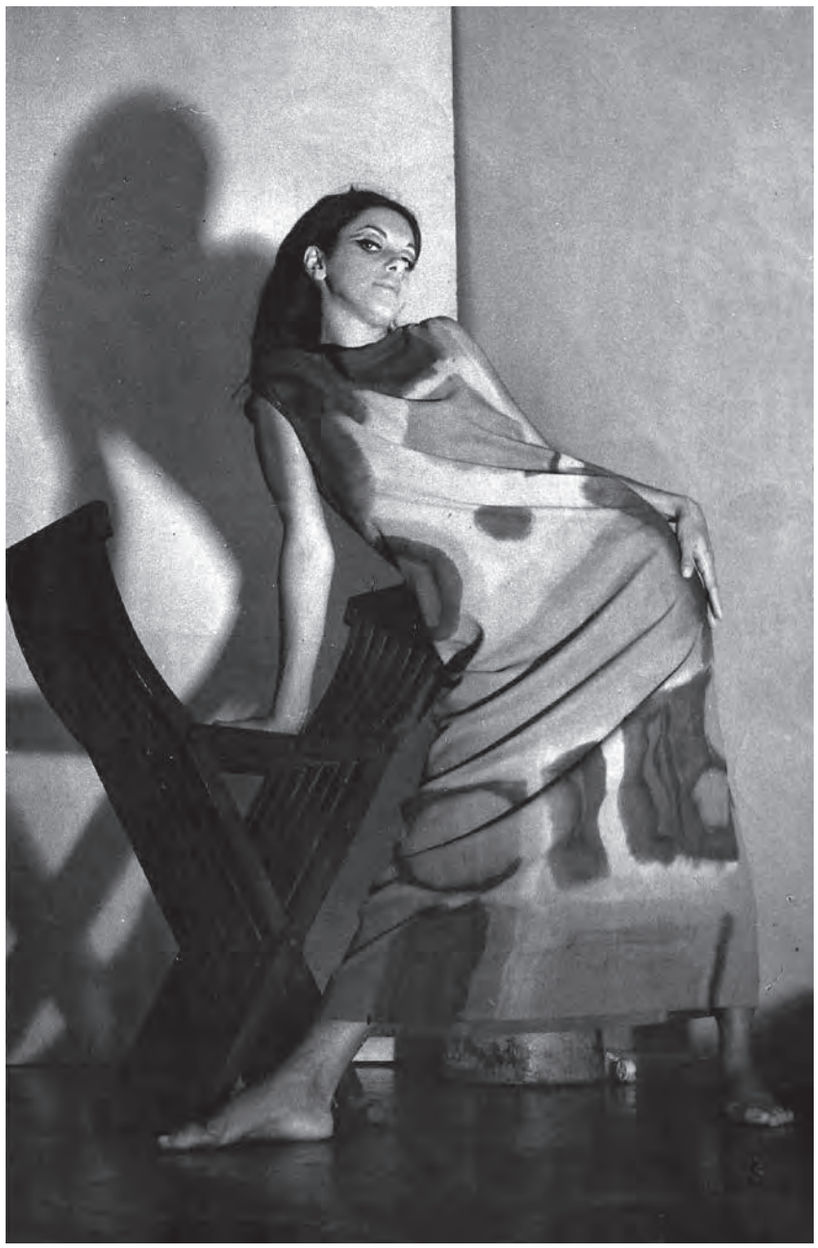


Figura 116:
Fotos no MASP, de Wagner Seixas Melo, 1967. A arte consagrada, legitimando suas produções.
As roupas das fotos à esquerda foram feitas com carimbos de madeira que constam no Acervo Olly e Werner Reinheimer.

Figura 117:
Foto de David Drew
Zingg, modelo não identificada.

Figura 118, 119 e 120:
Tecidos inspirados em
mapas, pintados e bordados. Todas fotos
de novembro de 1974. Na última, vemos Satio
fotografada em casa projetada por Zanine
Caldas.

Figura 121
Liana Monteiro fotografada em casa projetada por Zanine Caldas.

Figura 122:
Satio, novembro de 1974.

Figura 123:
Liana Monteiro, 1974.

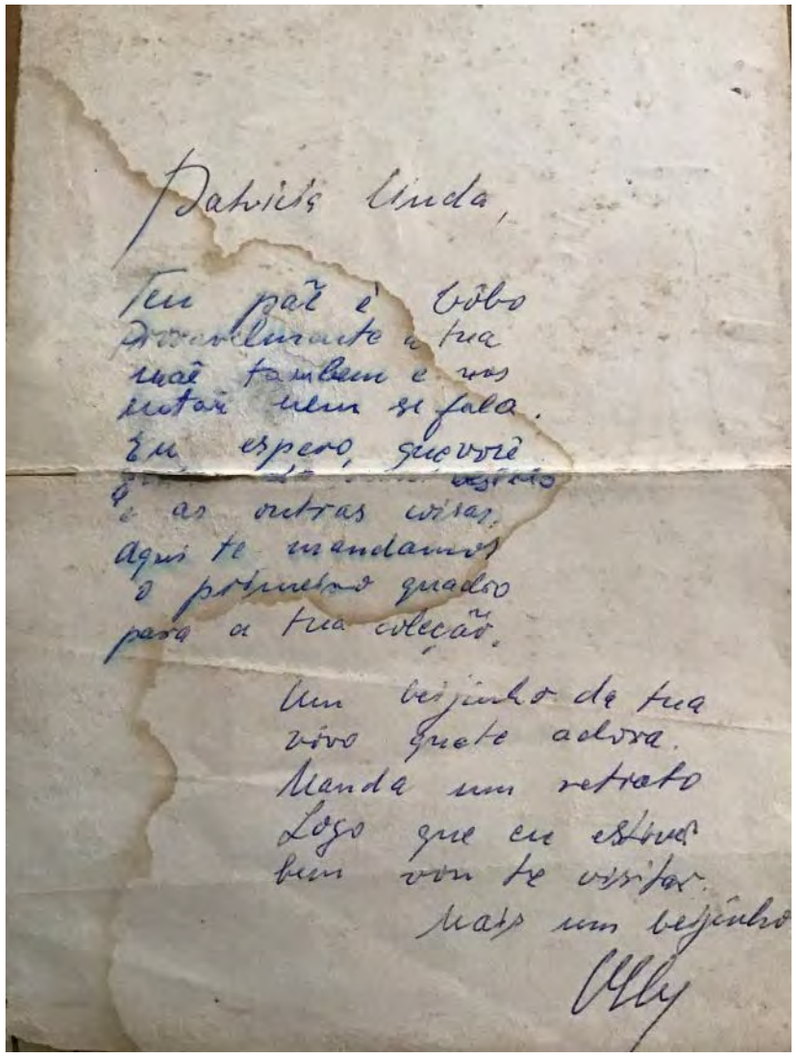
Figura 124:
Bonecas de tecido pré-colombianas que deram origem aos minitêxteis de Olly

Figura 125:
Minitêxteis de Olly

Figura 126:
Minitêxtil intitulado “bruxa”

Figura 127:
Guache sobre tela.
Quadro assinado por
todos que visitaram
a artista na última
fase de sua enfermidade.
Olly pintou por
cima das assinaturas,
convertendo a
experiência de sua
enfermidade em
arte. Dimensões: 1 x 1 m

Figura 128:
Pedaços de vidro e blindex
sobre tela intitulado "Man-
dala de blindex (MAM após
o incêndio). Esse quadro
foi apresentado na última
exposição de Olly, entre 1981
e 1983, e foi composto com
pedaços de vidro e blindex en-
contrados entre os escombros
do incêndio que destruiu o
MAM-RJ, em 1978. A exposi-
ção foi intitulada "Origens:
cores, formas, texturas".
Dimensões: 36 x 36 cm



Patrícia linda,

Teu pai é bobo
provavelmente a tua
mãe também e nós
então nem se fala.
Eu espero que você
[illegible] gostado
e as outras coisas.
Aqui te mandamos
o primeiro quadro
para a tua coleção.

Um beijinho da tua
avó que te adora.
Manda um retrato
Logo que eu estiver
bem vou te visitar.
Mais um beijinho

Olly

Figura 129:
No nascimento da neta, Olly me presenteou um álbum de fotos para ser preenchido, um vestido pintado por ela, um quadro e outras coisas (que não são especificadas no bilhete que veio colado na primeira página do álbum). Na dedicatória, que vemos aqui, ela mencionou que o quadro seria o primeiro de uma coleção de arte que eu deveria fazer. Na dedicatória se lê: “Patrícia linda, seu pai é bobo, sua mãe provavelmente também e nós então nem se fala. Eu espero que você goste do vestido e as outras coisas. Aqui te mandamos o primeiro quadro para tua coleção. Um beijinho da tua avó que te adora. Manda uma foto. Assim que estiver bem vou te visitar. Mais um beijinho. Olly”. Por essa nota, podemos ver o quanto a noção de coleção pautava muitas de suas ações.

4

PARE, OLHE, ESCUTE: quando os mortos morrem, eles estão mortos?

4. 1. Objetos e pessoas: o sistema de reciprocidade nas artes

Neste capítulo, analiso as coleções como tecnologias sociais de construção de pertencimentos a partir da distribuição dos objetos pelo espaço doméstico, argumentando que a verticalização do espaço urbano, assim como a industrialização, teve papel fundamental nesse processo. Partindo da ideia de um racismo mercantil que se apropriou dos grupos subalternizados para a construção de espetáculos de consumo que forjavam identidades para os consumidores, mas não para os produtores originais, procuro analisar o papel do colecionamento como uma estratégia para materializar o lugar ambíguo que uma mulher judia, branca, heterossexual, casada e de classe média ocupava no processo de transformação social que a industrialização brasileira acarretou.

A inclusão dos debates feministas, dos movimentos negros e da etnologia em seu viés estético era uma forma de desafiar fronteiras sociais, sexuais e raciais. Transgredir essas fronteiras foi a forma como a nova camada média da qual o ca-

sal fazia parte encontrou de se produzir subjetivamente. As fronteiras sociais, sexuais e raciais eram atravessadas, às vezes para serem questionadas outras para serem reforçadas a partir de novos pressupostos. As mulheres brancas deviam trabalhar, mas ainda não figuravam na história das disciplinas que intervinham. Também podiam ter certos privilégios de uma vida social mais livre, mas tinham que se conformar à normalidade heterossexual e à ideologia do casamento.

A urbanização e a industrialização foram acompanhadas da ampliação dos empregos urbanos nas áreas de serviços, administração, supervisão, planejamento, obras públicas, construção civil, saúde, produção artística e cultural, entre outras. O cinema novo e a bossa nova foram parte desse contexto. Era necessária uma nova camada média, formada não mais por bacharéis, mas por engenheiros, arquitetos, economistas, médicos, administradores, advogados e outras profissões que exigiram a elevação do nível de escolaridade no país e a expansão do ensino superior. Esse contexto facilitava a aceitação das demandas feministas de ingresso das mulheres brancas, de classe média, no mercado de trabalho.

Foi ao longo das décadas de 1950 e 1960 que a primeira geração de judeus cariocas, filhos dos imigrantes do imediato pré e pós-Guerra, nascidos entre 1930 e 1940, ingressou na universidade, beneficiando-se, também, dessas transformações. Nas universidades, essa geração encontrou um novo mundo de amizades, relações e profissões. O estudo superior foi um caminho importante de ascensão social e o serviço público uma opção à instabilidade que os pais experimentaram na geração anterior.

Duarte e Gomes (2008, p. 140) chamam atenção para o projeto individualizante implícito no investimento que a educação dos filhos requer: "Estudar implica muito mais do que o pagamento de mensalidades. Necessita-se menos de investimento financeiro que da presença, mesmo que em tensão, de um projeto individualizante". Trata-se de um projeto de ascensão que requer um *ethos* específico. É preciso haver um projeto de individualização como força de transformação, vinculada à ideia de liberdade e igualdade, mas também à noção de escolha, considerando os limites impostos pelas normas sociais. A educação do filho é, então, a ação social que explicita esse projeto individualizante como constituído de etapas a serem seguidas a partir de uma avaliação estratégica da situação sociocultural na qual a família estava imersa.

Em geral, os imigrantes judeus de origem alemã casaram-se entre si. Contudo, a partir da primeira geração daqueles chegados no pré e pós-guerra, talvez por influência do ingresso na universidade e das transformações que a modernidade

trouxe para a instituição familiar, os casamentos mistos passaram a predominar. O filho do casal não fugiu a essas regras. Assim que se graduou em engenharia, tornou-se funcionário de Furnas, subsidiária da Eletrobrás, então vinculada ao Ministério de Minas e Energia e, na universidade, conheceu sua primeira esposa que, como as duas seguintes, era católica. Isso denota uma flexibilização dos laços étnicos do casal, assim como a relevância das profissões acima mencionadas no contexto social e econômico do período, mas reforça principalmente a ideia da individualização como processo de circulação em diferentes grupos e meios sociais, necessário para a convivência no espaço urbano onde a expansão das redes de interação exigia a convivência entre pessoas com ideais muitas vezes antagônicos. No caso aqui em tela, talvez o mais paradigmático seja a convivência profissional entre judeus e antigos participantes do fascismo.

A partir da década de 1950, a ascensão social coincidiu com mudanças socioespaciais na cidade do Rio de Janeiro, orientadas por investimentos públicos em infraestrutura, principalmente transporte. Às sucessivas mudanças que já vinham redesenhando a cidade desde a década de 1940, acrescentou-se a abertura do Túnel do Pasmado, ligando Copacabana a Botafogo. Isso contribuiu para a valorização de bairros como Copacabana, Ipanema e Leblon.

Copacabana foi o primeiro bairro a se verticalizar, na década de 1930. Em 1946, a prefeitura liberou o gabarito dos prédios desse bairro para 12 andares, consolidando o processo de substituição de casas e vilas por prédios com diversos apartamentos por andar. Pequenos empresários da construção civil de origem judaica tiveram importância nessa transformação. O casal Ira e Heinz foi parte dessa mudança, tendo sua empresa de construção sido responsável por diversos prédios em Copacabana, Ipanema e Leblon, ao longo das décadas 1960 e 1970.

A perda de status de Copacabana esteve associada à compensação do custo dos terrenos no final da década de 1950 e começo de 1960 com a construção de prédios com apartamentos de quarto e sala e um código de posturas que permitia a construção de prédios contíguos e altos, o que dificultava a aeração e transformava a paisagem em uma "floresta de cimento armado". Como consequência, Ipanema e Leblon, principalmente a partir da década de 1970, tornaram-se os destinos das camadas médias cariocas (KEILA; LIMONCIC, 2010).

Foi após a Segunda Guerra que o Estilo Internacional de arquitetura modernista transformou o cenário urbano, embora Walter Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, alguns de seus principais propagandistas e praticantes, já

estivessem em atividade há muito tempo (HOBSBAWM, 1995). A historiadora Lilian Schwacz (2006) chama atenção para o contraste entre a arquitetura verticalizada desses grandes edifícios que invadiam as metrópoles na década de 1950 e as cores vivas das festas populares, das casas caiadas e dos bairros que ainda lembravam imagens das terras natais de muitos migrantes. As festas e muitas outras referências populares se contrapunham ao tempo rápido das metrópoles. A convivência de polos opostos se multiplicou, tanto pelo desaparecimento acelerado das memórias do passado, como pela valorização desse mesmo passado, contribuindo no estímulo à busca de móveis e objetos de grupos rurais trocados por outros modernos.

Contraponto e sustentáculo dessa modernidade, o folclore fora um tema importante desde o final do século XIX, ganhando novos sentidos até os anos 1950. O historiador da antropologia George Stocking Jr. (1982) retraça a trajetória da antropologia na Europa para mostrar como a ideia de folclore é parte dessa história. Assim como no Brasil, folclore e antropologia surgiram em alguns países como duas áreas de conhecimento distintas. O autor analisa essa relação contrastando as formas de constituição da antropologia nos países colonizadores e seu envolvimento na construção dos impérios coloniais (*empire-building*) e nos países europeus periféricos nos quais a antropologia apoiou, de certa forma, a construção de nação (*nation-building*).

Enquanto as primeiras refletiam sobre os "outros" externos e distantes, em geral de pele escura, os segundos, desprovidos de impérios coloniais, refletiam sobre a alteridade interna. Essas duas tradições, "primitivos" versus "camponeses" (ou índios, no caso brasileiro), foram diferencialmente denominadas na Alemanha, dando origem aos estudos folclóricos e aos estudos etnológicos, *Völkerkunde* e *Volkskunde*. O folclore surgiu então como o estudo da alteridade próxima, revalorizada pelo movimento romântico. Os protagonistas desse movimento foram as classes médias ascendentes que desprezavam os modos afrancesados a partir de um culto à sinceridade, à simplicidade e à natureza. Surgiu daí a oposição entre a *Civilization* e a *Kultur des Volkes*, termo empregado pela primeira vez pelo filósofo alemão Herder (VILHENA, 1997, p. 271).

A alteridade em relação aos modelos civilizatórios constituiu então o fundamento da nação moderna, ao mesmo tempo autêntica e culturalmente "atrasada". Paradoxalmente, esse mesmo atraso seria a forma privilegiada de resguardar a particularidade nacional. Essas singularidades, no entanto, foram sempre "descobertas" quando estavam prestes a desaparecer com o processo

de urbanização e industrialização. O objetivo dos folcloristas era assim, em sua origem, uma tentativa de reconstituir uma totalidade perdida.

A noção de autenticidade está vinculada, nesse caso, à ideia da inexistência de um original ao qual se contrapor. O anonimato da autoria era então condição para a constituição desse campo de estudos. Essas manifestações também estavam vinculadas à ideia de totalidade do ponto de vista da produção, circulação e fruição das obras, ao contrário da "indústria cultural" na qual a produção e circulação seriam dimensões externas ao "povo" consumidor dos produtos impostos de fora.

No Brasil da década de 1920, o campo do folclore ainda era uma área de estudo heterogênea, formada por diletantes amadores como Amadeu Amaral, Mário de Andrade e Sílvio Romero, considerados os pais fundadores da disciplina. Nessa década e na seguinte, os estudos sobre folclore atingiram seu ápice, valorizando a ideia de que a alma do povo estaria na vida rural camponesa. Era considerado autenticamente nacional, "expressão do povo", o que não era contaminado pela cultura estrangeira. Como disciplina, o folclore se tornou importante durante o Estado Novo quando se discutiu a integração do índio à cultura nacional e o folclore foi parar no Ministério da Educação.

Os antropólogos Carla Dias e Antônio Carlos de Souza Lima mostraram como, no final da década de 1930, a formação da ideia de um "povo" ou do "popular" passou também pela constituição de um acervo de objetos da cultura material de cidades do Nordeste e Minas Gerais, que acabou por inventar as associações entre a natureza das regiões geográficas e as realidades sociais ali encontradas com a ideia de nação homogênea, na diversidade. Segundo os autores, o *sertanejo*, o *regional*, o *folclórico*, o *popular*, foram remetidos a regimes distintos de concepção e enunciação que acarretaram ações de colecionamento estatizado e de encenação nacional por meio de dispositivos como exposições, catálogos e livros (DIAS; LIMA, 2012, p. 203).

Dias e Lima mostraram como a identificação do nacional supôs processos de coleta de objetos da cultura material a partir de sistemas arbitrários de valoração e significação historicamente determinados, que podem ser vistos como processos mais amplos de estatização da vida social. A diversidade regional brasileira fora percebida até início do século XX como signo de inferioridade. Para os modernistas, no entanto, a diversidade era considerada parte da riqueza nacional. Em 1939, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) inaugurou a seção "tipos e aspectos do Brasil" (DAOU, 2001), com artigos ilus-

trados por Percy Lau. No Museu Nacional do Rio de Janeiro, a coleção Sertaneja foi inaugurada em 1918 e outra Regional foi constituída entre 1930 e 1950.

Na década de 1940, folcloristas e cientistas sociais, principalmente de São Paulo, tinham estabelecido uma relação próxima, compartilhando a valorização do trabalho de campo, em grande parte estimulado pelos cursos ministrados pela antropóloga Dinah Lévi-Strauss. Esses cursos foram oferecidos na Sociedade de Etnografia e Folclore, apoiados pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, que foi chefiado pelo escritor e folclorista Mário de Andrade e depois pelo crítico de arte Sérgio Milliet. No final dessa década, a Comissão Nacional de Folclore (CNFL) também chamava atenção para essas manifestações e as diferentes perspectivas a partir das quais perceber essa produção.

O antropólogo Luiz Rodolfo Vilhena (1997) analisou a trajetória dos estudos folclóricos no período de 1947 a 1964. Nesse período, foram realizados uma série de congressos nacionais em diversos estados do país para debater o tema do folclore, assim como para a defesa dessas manifestações e a instituição de uma agência governamental que coordenasse os esforços de pesquisa e preservação. Essa agência foi efetivada em 1958 com o nome Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Um expressivo contingente de intelectuais se engajou na valorização da cultura popular, concebida por eles como objeto de pesquisa e lastro da identidade nacional. Esse foi também um período de transição no desenvolvimento das ciências sociais no Brasil, que buscavam se consolidar desde a década de 1930 com a criação dos primeiros cursos universitários.

Foi parte do Movimento Folclorista a tentativa de consolidar o folclore como uma disciplina autônoma, através da criação de uma cátedra nas universidades de filosofia. Parte do processo de especificação do que seria o fenômeno folclórico era a definição da ideia de "povo", vinculada ao campesinato, e uma noção "purista" na qual este estaria mais próximo da "natureza" e menos marcado pelos costumes estrangeiros[1]. A década de 50 foi o momento decisivo da batalha pelo reconhecimento do folclore como uma das ciências sociais, acabando por não se efetivar no Brasil. O folclore tornou-se tema de disciplinas como a antropologia, a sociologia e as artes, principalmente.

---

1 Há nesse processo uma discussão sobre oralidade na qual se construía uma oposição entre originalidade e autenticidade. Ambas associadas ao analfabetismo e à cultura oral em relação à inautenticidade e o letramento da cultura escrita típico das elites e de grande parte do internacionalismo dos movimentos operários. Entretanto, esse debate foge ao escopo do tema aqui analisado.

Durante a Segunda Guerra, inaugurou-se a ideia de um "caráter nacional" que singularizaria cada nacionalidade transformando as nações em objeto de análise da antropologia. No mesmo período estudado por Vilhena, a socióloga Gláucia Villas Bôas (1992) identificou o folclore como tema mais investigado nas ciências sociais brasileiras — incluindo aí outras disciplinas além da antropologia e sociologia —, ficando em segundo lugar grupos étnicos específicos, estes divididos entre indígenas, imigrantes e negros. É parte desse conjunto o estudo do cientista social Dante Moreira Leite (1969)[2] sobre o "caráter nacional brasileiro", publicado quase vinte anos depois. Esse caráter era tido como algo "natural" que deveria ser preservado de possíveis desvios. Ainda que os estudos antropológicos, que buscavam caracterizar a originalidade brasileira, não citassem os folcloristas, ambas perspectivas estavam à procura dos traços de uma autenticidade da cultura brasileira, que efetivamente acabavam por engendrar.

O movimento folclorista incluía um esforço em conciliar o nacional e o regional, garantindo a especificidade de cada região sem sacrificar a unidade da nação. Essa relação não é sempre explícita, mas é sempre um pressuposto subjacente. A preservação da unidade nacional passava então por duas dissonâncias básicas que eram a oposição entre as regiões e a oposição entre "povo" e "elite". É desse período também os chamados "estudos de comunidade", cujo autor mais representativo talvez seja o antropólogo Emilio Willem, para o qual a cultura do interior era o pano de fundo para a investigação dos processos de mudança cultural. Esses estudos, preocupados com a "cultura caipira" foram interesse também dos folcloristas como forma de definir os estereótipos regionais que comporiam a unidade nacional. Da mesma maneira, o mundo mágico-religioso estudado pelo etnólogo Eduardo Galvão comporia parte das "características folclóricas" da Amazônia.

O elogio da mestiçagem era um dos principais vieses através do qual era atribuído ao Brasil originalidade frente a outras nacionalidades, ou seja, seu caráter singular seria "um produto histórico da 'integração' dos estratos étnicos que compuseram a sociedade brasileira" (VILHENA, 1997, p. 159). Criticado como uma ideologia que mascara as desigualdades sociais, esse viés foi associado por Vilhena a um "nacionalismo populista" que contribuiu para a

2 Devido à presença do livro na biblioteca do casal, optei por colocar sua referência nas fontes etnográficas.

formulação de uma ideia de "cultura brasileira", representante de certa aristocracia agrária decadente e dos filhos das oligarquias sociais.

Outra vertente desses estudos supunha uma noção de "cultura brasileira" que, mesmo cristalizada, denunciava o caráter desigual da sociedade brasileira. O contexto de acelerado processo de modernização capitalista propiciava o surgimento de novas leituras acerca dessa sociedade. A escolha do Brasil como lócus de implantação do Projeto UNESCO sobre Relações Raciais produziu uma nova linha de interpretação da modernização pela via da estrutura social. Os teóricos da dependência e do subdesenvolvimento procuravam verificar a possibilidade de se levar adiante um projeto de modernidade para o país. À visão idílica de um *ethos* nacional é acrescentada a dimensão de conflito entre estratos e grupos étnicos. Ambas as perspectivas conciliam a ideia da preservação de uma unidade básica nacional passando pelo afastamento das influências estrangeiras.

No entanto, para aqueles intelectuais preocupados com as diferenças de classe, os sincretismos mascarariam a desigualdade social entre os diferentes estratos da sociedade brasileira. Ainda que as pesquisas do Projeto Unesco não tenham alcançado o senso comum, alguns livros de autores que refletiam sobre a estratificação social e o suposto subdesenvolvimento brasileiro constituíram leitura de Werner e tema de debate em sua teia de relações. Portanto, a apropriação desses temas e o colecionamento de objetos desses grupos não foi feito a partir de uma perspectiva simplista, mas estava eivada das contradições apontadas pelos diversos estudos e debates que aparecem na literatura da biblioteca do casal.

A institucionalização das ciências sociais no Brasil levou à organização de instituições de autolegitimação que contribuíram para a produção de identidades intelectuais específicas que definiam campos de estudos, com suas abrangências e limites. Esses campos excluíam uma série de manifestações que passaram a não ser consideradas como objetos dessas novas disciplinas por não se encaixarem nos critérios institucionalizados. Essas exclusões encontraram, então, outros espaços sociais nos quais construir sua legitimidade.

A eficácia do Movimento Folclorista não se deu meramente no plano instrumental, promovendo recompensas e expectativas naqueles que nele se engajaram. Houve uma sensibilização emocional para o tema que o tornou reconhecido pela sociedade permitindo avanços em seus objetivos e engajando outros grupos sociais. Os principais coordenadores do Movimento Folclórico estavam sediados no Rio de Janeiro, ainda que mantivessem suas referências

regionais. A partir da década de 1950, testemunhou-se nas principais cidades brasileiras a constituição de um grande mercado de bens simbólicos de massa e, a partir da década seguinte, a esfera cultural passou a ser cada vez mais regida por uma lógica de mercado.

O folclore, as temáticas regionais e a mestiçagem passaram a ser vistas cada vez mais como conservadoras e obliteradoras dos conflitos e desigualdades e manifestações que antes estavam relacionadas a essa área de estudos passaram a ser examinadas sob o prisma da "cultura popular". Os folcloristas foram os primeiros a fazerem uma discussão sistemática sobre essa noção que agora ganhava realidade na prática de um conjunto de atores que conectava moda, design e arte, que estavam vinculados a instituições museais, mas que começavam a formar coleções privadas com esses objetos.

O processo de construção da nação passou também pela estruturação de uma gama de instituições que estabeleciam uma base de signos comuns com os quais se comunicar com outras nações. Estava inserida neste contexto a linguagem artística moderna e a particularização dos assuntos pictóricos, o que permitiu a constituição de um repertório comum para classificação e atribuição de valor às obras e temas compreensíveis em um mercado internacional, que se singularizava em relação às diversas concepções do "outro". Portanto, como o antropólogo José Reginaldo Gonçalves (2007) chamou atenção, também fazia parte da constituição dos novos museus em geral uma relação tensa entre diferentes grupos étnicos, classes sociais, nações, categorias profissionais, público, colecionadores, artistas, agentes do mercado de bens culturais, agentes do Estado etc.

No Brasil, enquanto a arte "moderna" se constituía a partir de um processo de individualização (REINHEIMER, 2014), desenhava-se um campo cultural pautado no "popular" e em outros "primitivos" internos. Na década de 1950, organizou-se, no interior do país, uma busca por móveis antigos, estatuária barroca e objetos do que começava a ser definido como "arte popular". "Muitos futuros *marchands* de arte contemporânea — como Fernando Millan e Jean Boghici — estiveram envolvidos nesta coleta, conduzida tanto por interesses públicos, quanto privados". Segundo o colecionador de arte Boghici, Jânio Quadros indicou Mário Pedrosa para chefe de cultura e o poeta Ferreira Gullar trabalhava na Fundação Cultural de Brasília. Ambos convidaram Boghici e José Carlos de Oliveira para coletar objetos da "cultura popular" pelo interior do Brasil. Durante três meses, os dois se dedicaram a essa tarefa (BUENO, 2005, p. 390).

A imigração da pré e pós-Segunda Guerra teve papel relevante na estruturação do mercado de arte moderna da segunda metade do século XX. Entre 1947 e o final da década de 1960, grande parte dos galeristas e colecionadores de arte moderna no Brasil eram estrangeiros, que chegaram fugindo da guerra e/ou de suas consequências e tiveram papel fundamental na construção dos fundamentos de certa modernidade nas artes, teatro, cinema e televisão (BUENO, 2005).

Uma parte da burguesia nacional que estava à frente das instituições modernas, museus e bienais, era ligada aos meios de comunicação. A década de 1950 no Brasil representou uma ampliação da rede de consagração de arte, com agentes especializados e locais fixos de exposição, como salões, museus e galerias de arte. Entre 1947 e 1952, foram inaugurados o MASP — Museu de Arte de São Paulo (1947); MAM-SP — Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948); o MAM-RJ — Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1949); a Bienal de São Paulo (1951); o Salão Paulista de Arte Moderna (1951) e o Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro (1952).

Os museus de arte moderna se transformaram no principal espaço de exposição, legitimação e consagração dos produtores e produtos artísticos da época e as bienais se tornaram polos de informação e formação de correntes modernas (BUENO, 2005). A arquitetura teve um papel importante na consolidação do campo, pois uma parte do mercado de arte moderna surgiu da iniciativa de alguns arquitetos e designers ao expor, em suas lojas de móveis, a produção dos artistas. Assim, no Rio de Janeiro e São Paulo, até 1959, os espaços de exposições da produção moderna eram, principalmente, as lojas de móveis que faziam as vezes de galerias.

Segundo a socióloga Maria Lúcia Bueno, "o núcleo de colecionadores responsável por um comércio regular era quase todo de estrangeiros de origem judaica. O quadro só se modificou na virada dos anos 1970, com a consolidação do capitalismo no país, quando surgiu a figura do comprador de arte brasileiro" (BUENO, 2005, p. 390). Os nomes dos artistas da década de 1930 e 1940 ganharam valor econômico através de *marchands*, como Pietro Maria Bardi e Giuseppe Baccaro, que buscaram artistas consagrados, vivos, mas esquecidos pelos colecionadores brasileiros. Ismael Nery, Tarsila do Amaral, Antônio Gomide e Anita Malfatti foram colocados novamente em circulação, principalmente em leilões. Neste contexto, a produção contemporânea encontrava um "circuito comercial precário e altamente competitivo, onde a oferta era sempre superior à demanda". As galerias especializadas subsistiram economicamente recorrendo à estratégia que vigorou também nos anos 1960: as vitrines e os eventos promoviam

os artistas da atualidade, mas as vendas promoviam os nomes consagrados do modernismo das décadas de 1910 a 1940 (BUENO, 2005, p. 398).

Foi nesse contexto que Niomar Muniz Sodré redefiniu a atuação do MAM-RJ. A socióloga Sabrina Parracho Sant'Anna (2011) dividiu a história da constituição desse museu em duas. Enquanto de 1948 a 1952, quando Raimundo Otoni de Castro Maya o dirigiu, o projeto consistia principalmente na construção de um passado como forma de almejar o futuro; de 1952, quando Niomar Muniz Sodré assumiu a direção, a 1958, o museu ganhou como projeto a constituição de um devir, estabelecendo uma mediação entre o futuro desejado e aquele que estava por vir. Esse futuro desejado tinha grande influência dos fundamentos da Escola de Ulm e nomes como Gropius, Mies van der Rohe, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Malevich, El Lissitzky, Moholy-Nager e outros. No entanto, o passado nunca saiu completamente do horizonte desse museu. Em parte, a modernidade no Brasil foi construída, como na Europa, em comparação com o passado de culturas ancestrais. Nesse período, não se tratava tanto de garantir a legitimidade de uma nova forma de pensar e produzir arte, mas de produzir uma distinção entre a modernidade europeia e a brasileira, por vezes inserindo o Brasil na América Latina, outras constituindo uma particularidade brasileira independente da latino-americana.

O surgimento na Europa, entre o fim dos anos 1940 e início dos 1950, de uma nova concepção de museu teve importante papel nesse processo. Os ideais de popularização dos museus deram início a um processo de espetacularização, abrindo essas instituições a um público maior. Conferências, bibliotecas, exposições temporárias e exibição de filmes se tornaram técnicas comuns a esses espaços de memória. No Brasil, o horizonte político desse período era o desenvolvimentismo, com o progresso como lema. Até os anos 1970, a formação museológica no Brasil era centrada no treinamento para identificação, autenticação e preservação de objetos. O museu era, então, pensado como um espaço no qual se representava a ideia de Brasil, por intermédio de coleções de famílias das classes dirigentes e de elite. Essa concepção só mudou quando, na década de 1970, Gustavo Barroso — fundador do Museu Histórico Nacional, em 1922, e do curso de museologia, em 1932 — deixou de ser responsável pelo curso de formação de museólogos (GONÇALVES, 2007). Em oposição a essa concepção, os museus de arte moderna se impunham como símbolos da modernidade e a arquitetura moderna era uma das principais formas de representar esse futuro planejado.

A construção do MAM-RJ foi, também, o estabelecimento de um sistema de dom e contradom, onde colecionadores, mecenas e empresários que convertiam capital social em econômico e vice-versa. O objetivo da instituição passou a ser, não somente o conhecimento, produção e disseminação da arte moderna, mas também a constituição de um campo cultural carioca análogo ao papel de outras instituições similares em outros estados.

Sant'Anna mostra que, ao contrário do que ocorreria na gestão de Niomar Muniz Sodré, a primeira fase do MAM-RJ foi voltada para uma tentativa frustrada de equiparação das realizações brasileiras com aquelas da Europa. A arte social fora consagrada nos anos 1930 e 1940, tendo Portinari e Di Cavalcanti como seus principais representantes. As temáticas e formas nacionais estavam em continuidade com uma modernidade que encontrava na brasilidade e na alteridade exótica certa relação com o primitivismo das vanguardas europeias, sendo a alteridade enfatizada por esses dois artistas mais relacionado à classes sociais que a grupos étnicos: os principais temas de Portinari eram os retirantes e a vida nas pequenas cidades rurais, enquanto Di Cavalcanti tinha como um de seus principais temas as mulheres pobres dos cortiços, em geral mulatas ou negras.

Por trás das exposições dos museus, existe um complexo sistema de relações sociais e simbólicas que tornam possível sua formação e que orientam seu funcionamento. A exposição de cerâmica do Nordeste, organizada em 1953 no MAM-RJ, tinha relação com esse modernismo através, também, de um pedido de David Rockefeller, irmão do fundador do MoMA, Nelson Rockefeller, para reunir peças para uma exposição de arte folclórica e pré-colombiana das Américas. O tema estava presente no estatuto do MAM-RJ através do incentivo às "pesquisas folclóricas". Rodrigo Melo Franco de Andrade, dirigente do SPHAN, era também membro-fundador do MAM-RJ. A exposição de cerâmica no Nordeste era, ao mesmo tempo, uma forma de apresentação da alteridade para a civilização, mas principalmente de continuada disciplinarização e produção interna. O MAM-RJ, assim como o Museu Nacional e outros museus de arte moderna brasileiros, participaram ativamente do processo de legitimação e naturalização da produção de certa cultura material regionalmente identificada. A modernidade em aço, plástico, vinil, vidro; e mesmo madeira, cerâmica e couro; se produzidas com réguas, compassos e esquadros, era o contraponto da rusticidade da madeira, cerâmica e couro trabalhados com as mãos, sem a intermediação de instrumentos de medição, padronização e obliteração do trabalho manual.

É indicativo da importância que tinham esses sistemas de objetos (BAUDRILLARD, 2004), dos quais os artistas eram parte, os manuscritos em que Olly detalhou, sobre alguns objetos de sua coleção, a quem pertenciam, em que situação foram trocados e/ou a quem deveriam ser devolvidos. A partir dos objetos, ela contou também um pouco de sua relação com as pessoas: o quanto gostava, o que um dia lhe entristeceu, que momento da relação a deixou feliz. São objetos carregados de significados que persistem e mantêm tanto sua lembrança, como a presença sutil de toda essa malha de relações que participou de sua trajetória de vida: "O crítico francês que tenho emprestado de Sérgio Campos Mello. As revistas, devolvi. O livro que ganhei de Carmo ele queria ter emprestado e não levou. Também deixou o papel grosso que eu dei para ele[3]" (IN-04 — grifo nosso). O livro sobre a coleção Roberto Marinho foi presente do Marc Berkowitz, de quem diz ter ganho ainda outros.

Esses manuscritos são de 1986, ano em que faleceu. A artista parecia querer continuar viva através dos objetos e, nesses escritos, autorizava as pessoas a pegarem emprestado, levarem o que lhes pertencia ou solicitava a devolução de coisas suas. As trocas deveriam, então, continuar após a morte, que ela sabia iminente. "Dei um livro emprestado a Gilberto Motta que não me devolveu até hoje. Ele diz que é mesquinho pedir meu livro, depois de uns 5 anos, de volta" (IN-04). Essa troca implicava, também, o empréstimo de obras para exposições, como se pode perceber na correspondência com Frederico Morais sobre o envio de dois quadros para uma mostra sobre a "Vertente construtiva na arte carioca" que aconteceu em 1985, na galeria do Banerj (CO-21). O pertencimento ao círculo de reciprocidade se confirma com o convite do curador Rossini Perez para que Olly participasse de uma exposição em homenagem ao Atelier de Gravura, em 1984, depois de sua recuperação após o incêndio de 1978 (CO-111).

Diferente da investigação acerca da produção de conhecimento por acadêmicos ou intelectuais em luta pela institucionalização, os atores observados nessa investigação não estavam preocupados em estabelecer e muito menos se ater a definições do que seria a "cultura popular", os "grupos indígenas" e suas

3 Realcei a expressão "que tenho emprestado" para chamar atenção à "licença poética" de quem não tem o português como primeira língua e que, como em Olly e Werner, muitas vezes persiste em estruturas gramaticais ou sotaques que se mantêm depois de muitas décadas falando o idioma novo. Esse recurso tem por objetivo lembrar tanto a condição de imigrantes dos atores sociais, como de judeus, cujo estereotipo inclui ser sempre estrangeiro (SIMMEL, 2005). "Que tenho emprestado" aqui tem o mesmo sentido de "peguei emprestado".

produções. Entretanto, o fato de não haver uma sistematicidade nos temas explorados pelo conjunto de atores envolvidos na trajetória de Olly e Werner não quer dizer que não houvesse fundamentos teóricos e políticos e, portanto, categorias mediando as relações entre os atores e as realidades sobre as quais agiam e contribuíam para construir. Seu universo era o da arte. Portanto, a "cultura popular", a "produção indígena", assim como "produções regionais" e/ou relacionadas às religiões de matrizes africanas eram reclassificadas como arte: "arte indígena", "arte pré-colombiana", "arte negra" e "arte popular".

Uma série de negociações precisaram ser feitas para que essa produção ganhasse esse novo estatuto. A primeira que podemos mencionar é que, nos casos específicos da "arte negra" e da "arte popular", alguns objetos foram retirados do anonimato e seus produtores passaram a ser identificados através de seus nomes e suas histórias de vida. O "folclore" ou a "cultura popular" passavam a identificar produtores como uma das formas de reconhecer, não tanto a qualidade do produtor do objeto, mas o "olhar estético" do colecionador, crítico de arte e/ou comerciante de arte (marchand).

4.2 Consumindo arte, cultura e máquinas de lavar

A expansão do consumo, tanto em escala como na diversidade das formas de se consumir, constitui o que Baudrillard (1995) denominou "sociedade de consumo": uma sociedade que se relaciona através do consumo, faz das coisas uma forma de alinhavar indivíduos e grupos, classificar e dar sentido ao mundo. Os motivos para o consumo podem ser variados, o que há em comum é que as coisas não são consumidas somente por causa de suas funções utilitárias.

Na sociedade, as coisas se organizam como coleções que aludem, respondem e indicam umas às outras em movimento recíproco. Desse processo de referencialidade participam também as pessoas que produzem as coisas, no sentido amplo do termo, assim como as instituições que legitimam essas produções. No entanto, no colecionismo percebemos que produção e consumo não são etapas estanques, mas processos sociais interligados. Quem faz manualmente o objeto não é necessariamente quem o transforma em um bem simbólico a ser consumido. Essa tem sido uma ação de pessoas que, ocupando certas posições sociais e negociando com o campo cultural, produzem, a partir de seu consumo, aqueles objetos como constituintes de uma narrativa e/ou classificação.

A individualização esteve no terceiro quartel do século XX relacionada também à diferenciação crescente dos produtos e à diferenciação da procura social por prestígio. A expansão do campo artístico se deve em parte a esse mercado alargado com as publicações sobre os grandes pintores ou grandes músicos, consumidos nas décadas de 1960 e 1970, principalmente pelas camadas médias escolarizadas. Diversas coleções de publicações sobre "grandes artistas", por exemplo, podem ser encontradas no *Acervo Olly e Werner Reinheimer*. Esses grupos, em geral, têm projetos de ascensão social pautados na individualização e na família nuclear através da formação cultural como sinal de distinção (VELHO, 2003). A cultura torna-se ao mesmo tempo um exercício, um bem de promoção, um saber e um estatuto. O consumo dessas publicações é mais um indício das estratégias de mobilidade social e, ao mesmo tempo, agente dessa mobilidade na medida em que a exposição desses objetos (as estantes ou mesas de centro nas casas como espaços de exposição de si) constitui também um estilo de decoração dos espaços domésticos e gosto distintivo (BOURDIEU, 1998). A cultura, assim como a arte, se torna objeto de consumo, como a máquina de lavar.

Na sociedade de consumo, a identificação dessas novas classificações para coisas e pessoas estava vinculada a uma nova forma de relação e percepção que torna virtual e genérico qualquer grupo social. O camponês, o índio ou os povos pré-colombianos podem ser transformados em investimento para a moda, sem que seu sentido seja explicitado para não reduzir sua capacidade de sedução dos variados grupos de consumo. Usando a ideia de círculos de reconhecimento (HEINICH, 1991) dos pares, a partir de grupos mais legítimos no campo cultural até o grande público, essa não explicitação do sentido da apropriação do uso daqueles grupos como referência era uma tecnologia social através da qual novos grupos, novas formas e posições de status eram criados nos círculos mais legítimos de pares que compartilhavam de algumas interpretações sobre os sentidos dos objetos colecionados. Em outras palavras, enquanto o sentido não compartilhado com os círculos mais amplos permitia uma flexibilidade maior nos sentidos de consumo, nos grupos de pares, o compartilhamento dos sentidos das coisas colecionadas construía novos grupos, posições e status partilhados.

O colecionismo, não mais estatal nem das classes abastadas, mas privado e de camada média, foi uma das formas de produção de novas subjetividades, coisas e coletividades no período em tela. No acervo e na teia de relações de Olly e Werner Reinheimer, o colecionismo, em seu sentido mais amplo, como o hábito de juntar coisas às quais seu acumulador atribui propriedades ou características comuns e

através das quais produz uma forma específica de conhecimento do mundo pode ser pensado a partir de três tipos ideais distintos: o antiquarianismo, os souvenirs e as coleções (STEWART, 1993), e, a partir de outro corpus teórico, a coleção de lembranças, de objetos de fetiche e a coleção sistemática (PIERCE, 1994). Essas três formas de colecionismo nos permitem pensar as estratégias de formação dessas coleções, como elas formam os indivíduos que as acumulam e como projetam essas pessoas para além de si mesmos através desses objetos e coleções.

Para Susan Stewart (1993), as sociedades de antiquários — que apareceram primeiro na Inglaterra em 1572 — variavam nas formas pelas quais formulavam seus valores e foram suprimidas durante o período jacobino devido ao seu poder de reviver alianças entre cavaleiros. Já Marjorie Swann (2001) mostra como a construção da identidade fundada nas propriedades de terra, nos séculos XVI e XVII inglês, foi entrelaçada com os modos de representação pelos quais o campo passou a ser retratado como um espaço cheio de objetos físicos pelos antiquarianistas. A influência do antiquarianismo fez com que escritores se tornassem colecionadores, reunindo, organizando e exibindo artefatos que simbolizavam a identidade de pessoas nobres proprietárias de terras.

As guerras, na Inglaterra, deram um sentido de urgência ao registro de objetos ameaçados, da mesma forma que a industrialização no Brasil serviu de justificativas para projetos diversos de "salvamento" e "resgate" de elementos da cultura popular e indígena brasileiras. Swann (2001) chama atenção para os esforços de construção genealógica de membros da nobreza que buscavam incorporar identidades individuais e coletivas através da reunião e exibição de objetos em gabinetes de curiosidades. Stewart (1994) argumenta que as coleções dos antiquários eram motivadas e apoiadas politicamente, geralmente com fito de autenticar a história dos reinos. O colecionismo normalmente é, ao mesmo tempo, uma forma de construção individual e de projeção de uma imagem para seu acumulador, podendo, também, por vezes, estabelecer uma forma de construção e/ou autenticação de coletividades.

Na relação com o tempo, o antiquário, por sua vez, é uma forma simultânea de se apropriar e se distanciar do passado. Para manter uma *sensibilidade* de antiquário, é necessária uma ruptura com a consciência histórica, criando um sentido de que é possível tornar a cultura apropriada parte de outra realidade no tempo e no espaço. Esse foi o caminho da objetificação do campesinato, a estetização da vida rural que tornou aquele estilo de decoração dos espaços do-

mésticos a sobrevivência de um passado mais puro, ainda que diminuído. Foi também uma das formas de construção do "nobre selvagem" redimido também pela estética de suas produções.

A crítica ao colecionismo referia-se ao empirismo que descontextualizava os fenômenos e objetos e reconstruía suas histórias a partir da perspectiva do antiquarianista que pretendia resgatá-lo do esquecimento. Em meados do século XIX, o termo antiquarianista foi substituído por *folklore* (STEWART, 1994).

Enquanto o historiador busca relações de causalidade, o antiquarianista busca evidências materiais de um passado que pareçam ter relações internas com o presente, através de uma ruptura radical entre esses tempos. Apagando o passado, ele cria um passado imaginado para disponibilizá-lo para consumo, assumindo uma atitude essencialmente estética. Todos os aspectos da vida rural e indígena se tornam, assim potencialmente colecionáveis para o antiquarianista. Lamentando a perda de uma "natureza pura", o antiquarianista transforma tudo em arte (STEWART, 1993).

O antiquarianismo pode ser relacionado ao tipo de coleção descrita por Susan Pierce (2003) como coleção de fetiches. O fetiche, para esta autora, radicaliza a interpretação marxista na qual o produtor de significado é independente de sua produção. O fetiche seria uma forma de ver o estágio final como um *self* constituído pelo consumo dos bens. Para a autora, essas coleções são separadas de seu contexto e das esferas de relações sociais nas quais foram produzidas. Eliminadas as tensões e os esforços de compreensão que as produziram, essas coleções se tornam parte de um universo privado de seu acumulador. Raramente expostas, essas coleções costumam se desfazer com o passar do tempo pela carência de sentidos mais amplos para além que aquele de seu proprietário inicial. Nesse sentido, as coisas que constituem essas coleções negam os processos pelos quais foram constituídas, assim como congelam o tempo em uma espécie de limbo sem propósito (PIERCE, 2003). Essas coisas seriam produto do consumo e não da produção.

Essas características do antiquário e da coleção de fetiches foram arbitrariamente selecionadas, dentre as diversas descritas pelas autoras, para apresentar aqueles atributos que parecem distinguir possíveis significados do colecionismo identificados no contexto dessa investigação.

Dentre as muitas coleções de Olly, identifico algumas sobre as quais gostaria de refletir: literatura de cordel, objetos indígenas, objetos pré-colombianos e objetos diversos que poderiam ser associados ao mundo rural. São aproximadamente 61 matrizes de xilogravura para produção de brochuras de cordel e em torno de 30 livretos; os objetos indígenas, além de mais perecíveis devido aos materiais usados, são

menos identificáveis como tais, por isso, muitos se perderam, outros foram doados (uma máscara foi doada ao Museu Nacional e, infelizmente, se perdeu no incêndio de setembro de 2018). Restaram em torno de 40 peças, entre cestos, arcos e flechas, máscaras, cerâmicas e bonecas. As bonecas karajá, em madeira e cerâmica, são o que mais interessam para esse trabalho, totalizando 5 em madeira e 3 em cerâmica; dentre os objetos pré-colombianos, destacam-se as cerâmicas que totalizam em torno de 90 peças, algumas poucas em madeira, 5 bonecas em tecido e uma coleção de tecidos *paraca* que não pode ser quantificada, pois o lote foi vendido a um leiloeiro em Nova Iorque, na década de 1990[4]; do que estou denominando genericamente de "mundo rural", há pilões de madeira e bronze, moedores de café, móveis, panelas de bronze e cerâmicas variadas são algumas das variações dessas coisas.

O acúmulo de séries de objetos supostamente da mesma espécie era uma característica da artista. Além dos objetos que se mantiveram na família até o presente, mesmo que alguns apenas na memória, posso lembrar ainda da anedota familiar sobre o dia que ela chegou em casa com uma esteira de palha enrolada em uma haste de madeira onde se via espetados vários cataventos coloridos. Questionada sobre essa excentricidade, ela teria respondido "um só não tem graça". Olly era uma acumuladora, mas não de qualquer coisa. Diversos entrevistados mencionaram sua *sensibilidade* estética.

Como dar sentido a essas coleções?

Entre os anos 1950 e 1970, as lutas anticoloniais suscitaram críticas quanto aos sistemas de opressão por parte de países coloniais e, também internamente, questionava-se a subalternização de grupos no contexto dos Estados nacionais. O impacto dessas contestações no campo artístico fez com que Frederico Morais começasse um texto sobre o trabalho de Olly mencionando Franz Fanon e o papel das roupas na revolução Argelina (s.d., MROW-G 36).

No Brasil, foram as reivindicações em relação aos indígenas que parecem ter chamado a atenção de Olly. Denúncias sobre o "genocídio" de índios repercutiram na imprensa nacional e estrangeira logo após a divulgação do Relatório Figueiredo[5], resultado da Comissão de Investigação do Ministério do

---

4 Restaram dessa coleção diversos diapositivos, digitalizados e incluídos no *Acervo Olly e Werner Reinheimer*.

5 Depois de 45 anos desaparecido, o Relatório Figueiredo ressurgiu quase intacto em 2013. A investigação, feita a pedido do então ministro do interior, apurou violações cometidas entre 1946 e 1988. "Os únicos registros do relatório disponíveis até então eram os presentes em reportagens publicadas na

Interior (1967), motivo para extinção do Serviço de Proteção aos Índios (SPI) e criação da Fundação Nacional do Índio (FUNAI).

As violações contra os indígenas brasileiros provocaram, no âmbito do Legislativo Federal, diversas Comissões Parlamentares de Inquérito (no Senado, em 1955 e na Câmara, em 1963, 1968 e 1977), na Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul (em 1967) e no Executivo Federal a Comissão de Investigação do Ministério do Interior (em 1967), que produziu o Relatório Figueiredo (ZELIC, 2014).

Segundo o relatório da jornalista Maria Rita Kehl para a Comissão Indígena da Verdade e Justiça, "os números mostram que os índios foram as maiores vítimas da ditadura militar de 1964-88 (...). Com a derrubada do governo de João Goulart pelos militares, os planos, projetos, benefícios e incentivos econômicos para a integração e exploração do interior se intensificaram. Foram atingidos na rota da transamazônica os Jurunas, Araras, Paracanãs, Kararaôs, Tembés e Gaviões. No Vale do rio Araguaia, os Tapirapés, Karajás, Javáes, Avá-Canoeiros e os Xavantes. No Tocantins os Xerentes. Na rota Cuiabá-Santarém os Apiacás, Suiás, Caiabis, os Krenhacarores. Em Rondônia, os Cintas-largas, Suruis, Araras e os Pakas-novas. No Vale do Guaporé os Nhambiquaras, os Parecis *e inúmeros povos no extremo norte do país* (ZELIC, 2014. Ênfases no original).

As relações entre os povos indígenas e o Estado ou os "colonos" sempre foram ambíguas, marcadas desde o começo por uma combinação de respeito, compreensão parcial e receio, por um lado, e hostilidade por outro. No período Vargas, quando Olly e Werner estavam chegando no Brasil, funcionários do Estado sustentavam o índio como um ícone da formação histórica e cultural brasileira, um proto-patriota que seria redimido pela tutela governamental. Esse recurso fez parte da campanha governamental para popularizar a Marcha para o Oeste, lançada na véspera de 1938, como um projeto para ocupar e desenvolver o interior do Brasil (GARFIELD, 2000).

"Como parte de seu projeto multifacetado de construção de um Brasil novo — mais independente economicamente, mais integrado politicamente e socialmente mais unificado, Vargas voltou-se para o valor simbólico dos autóctones. Diferentemente de "plantas exóticas" do liberalismo econômico e do Marxismo, os quais o regime autoritário nacionalista procurou extirpar o solo brasileiro mediante repressão política, censura e intervenção federal em

---

época de sua conclusão, quando houve uma entrevista coletiva no Ministério do Interior, em março de 1968, para detalhar o que fora constatado" (Lima e Facina, 2019).

assuntos regionais, os índios seriam defendidos por Vargas por conterem as verdadeiras raízes da brasilidade" (GARFIELD, 2000).

Em agosto de 1940, Getúlio Vargas foi o primeiro presidente brasileiro a visitar uma área indígena, a aldeia dos índios Karajá, na Ilha do Bananal, no Brasil Central. Vargas manifestou também o desejo de reconhecer o território dos "ferozes" Xavante que habitavam as redondezas. Fez parte do projeto de unificação nacional a "pacificação" desse grupo. No entanto, os Xavantes assassinaram parte do grupo enviado para "pacificá-los". O governo tentou mascarar o incidente, apresentando o índio como dócil e com inteligência primária, só sendo concebível o assassinato como equívoco.

O investimento do Estado nesses dois grupos indígenas e ainda a produção pelas mulheres Karajá de bonecas em cerâmica que se tornaram itens de colecionismo deu visibilidade a esses grupos. Não é então coincidência que, além de criar roupas baseadas na pintura corporal e nas bonecas karajá, Olly tenha feito imagens com um líder Xavante, na década de 1960 (ver fig. 88). O contato de Werner e Olly com Noel Nutels e Darcy e Berta Ribeiro provavelmente tornou o tema dos índios, assim como o da formação nacional, parte dos interesses do casal alemão, e o acesso a esses dois grupos em particular, facilitado. A participação desses intelectuais na teia de relações do casal provavelmente está vinculada ao processo migratório, à participação política e/ou suas participações no campo cultural.

Noel Nutels (1913–1973) era judeu ucraniano. Chegou ao Brasil com oito anos e foi criado no Nordeste, vindo para o Rio de Janeiro em busca de um emprego como funcionário público. Sem conseguir o emprego, por não ser naturalizado, fundou junto com Samuel Wainer, Rubem Braga e Di Cavalcanti a revista *Diretrizes*, em 1938, onde publicavam temas como os problemas brasileiros e o avanço do fascismo na Europa. A revista era composta por membros e "simpatizantes" do Partido Comunista (PAIVA, 2011), ao qual Werner era filiado.

Em 1940, Nutels atuou no combate à malária no Km 47 da estrada Rio — São Paulo, terreno da futura Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Esta experiência na Baixada Fluminense foi definitiva para que recebesse o convite para participar da Expedição Roncador Xingu, organizada em 1943, junto com os irmãos Vilas Boas. Nessa expedição, um dos maiores problemas detectados no Araguaia, entre os Karajá, era a tuberculose. Nutels, então, contribuiu para que na década de 1950, se criasse o SUSA (Serviço de Unidades Sanitárias Aéreas), cujo objetivo era o atendimento médico às populações indígenas e rurais. Durante sua atuação no

SUSA, as críticas em relação aos processos de integração dos índios à economia nacional resultaram no projeto de criação do Parque do Xingu.

Em 1963, Nutels foi nomeado diretor do SPI, no qual só ficou seis meses, devido ao Golpe de 1964. Antes, entretanto, solicitou tropas do exército para atuar em defesa dos Cinta-Larga que viviam em áreas ricas em diamantes e cassiterita. O grupo já havia sofrido no ano anterior um massacre, conhecido como Paralelo 11. A ditadura retomou a visão do índio como um obstáculo ao desenvolvimento e a construção da Transamazônica tornou-se expressão maior da política de extermínio dos povos indígenas (z).

Darcy Ribeiro (1922–1997), por sua vez, casou-se com Berta Gleizer (1924–1997), judia e natural da Bessarábia, Romênia, e naturalizada brasileira, em 1948. O casal pode ter tido contato com Olly e Werner, na década de 1950, quando Darcy Ribeiro participou ativamente da criação do Parque do Xingu, atuando no SPI, ao lado de amigos como os irmãos Villas Boas, Eduardo Galvão e Noel Nutels. O encontro pode ter ocorrido também quando da fundação do Museu do Índio, em 1953, mas também pode ter sido através de Berta e da comunidade de imigrantes judeus, no final da década de 1940, quando ela voltou a morar no Rio de Janeiro. Seu pai morreu e sua irmã foi extraditada por sua participação no Partido Comunista, ainda na década de 1930. Nessa época, o Partido acolheu Berta em São Paulo, antes de sua ida para o Rio. Em uma pequena comunidade de imigrantes judeus e intelectuais, como a das décadas de 1940 e 1950, foram muitas as oportunidades para esses imigrantes judeus estabelecerem vínculos.

Talvez seja importante lembrar que o Museu do Índio foi fundado, segundo Darcy Ribeiro, como um museu contra o preconceito (CHAGAS, 2007), a partir de um discurso estetizante que buscava inspiração na produção dos grupos indígenas. Esse viés estético era, em grande medida, resultado da atuação da UNESCO em projetos de arte, cultura e educação a partir da ideia de uma linguagem universal como denominador comum através do qual as pessoas poderiam se entender e reforçar seus elos.

O fundamento teórico dessa ideia pode ser relacionado à influência de intelectuais como Marcel Mauss, francês atuante no período pós-guerra, que formulou reflexões sobre “a nação” como um fato social total, no qual dimensões estéticas e culturais eram parte integrante de um sistema social particular (MAUSS, 1969). Mauss impactou tanto as bases desse organismo internacional como a formação dos intelectuais da Escola Livre de Sociologia e Política, onde Darcy Ribeiro se formou, em 1946. Ainda que seu orientador tenha sido o alemão Herbert Baldus, a

ELSP foi amplamente influenciada pelo pensamento francês através de professores como Roger Bastide e outros. A estetização da produção de grupos étnicos então era parte do contexto pós-guerra do qual o colecionismo foi seu o substrato.

Alguns livros que fazem parte do que restou da biblioteca do casal talvez contribuam para compreender o interesse pelos índios. *Kadiwéu*, lançado em 1950, pelo qual Darcy Ribeiro ganhou o prêmio Fábio Prado, consta na biblioteca com uma edição de 1980. *Maíra*, também de Darcy Ribeiro, assim como *Yanomami*, de Claudia Andujar e Darcy Ribeiro, *Poemas e canções dos índios Tupis*, de Wilson Pinto, *Réquiem para os índios*, de Felicitas Barreto Costa, *A arte e o artista na sociedade Karajá*, de Maria Heloisa Fénelon (pesquisa orientada por Darcy Ribeiro) e *Litjoko: Puppen der Karaja, Brasilien* (Licoco (ritxoko): bonecas dos karajá brasileiros), de Günther Hartmann, quase todos da década de 1970, são indícios da importância que o tema tinha. Algumas perguntas podem ser colocadas: o interesse era de Olly e Werner? Em outras palavras, havia um interesse político e social no tema que tinha estimulado que ele fosse transformado em matéria estética? Será que é possível fazer uma distinção rígida entre as duas formas de interesse nesse tema?

A presença de uma página do jornal *Correio da Manhã* (1969) onde se lê matérias sobre a independência da Romênia, o colonialismo inglês e sua relação com o sionismo e a relação entre árabes e israelenses é mais um indício de que na casa do casal acompanhava-se as discussões sobre a geopolítica internacional e as relações de poder entre grupos subalternizados. Alaíde Pereira Nunes declarou em seu depoimento, em 1998, que "eles eram pessoas muito especiais. Ela tinha uma sensibilidade agudíssima e ele tinha um conteúdo humano no superlativo. Viveu o drama do nazismo, então mais do que ninguém ele tinha consciência do que era a dor da perseguição. Ela era muito alienada. A sensibilidade dela era para a estética". Por isso, a suposição que os temas vinham das discussões e preocupações de Werner, Olly fazendo a tradução visual dessas temáticas e transformando os temas políticos em bens de consumo. O casamento como um sistema de complementaridade.

O interesse de artistas pelos índios, como tema ou por suas manifestações estéticas como influência nas produções literárias e visuais, é antigo, podendo ser remetido ao século XVI, com a iconografia produzida por artistas e viajantes como Franz Post, Albert Eckout, Thomas Ender, Jean Baptiste Debret, Johan Moritz Rugendas, William Burchell e outros (BELLUZZO, 1999). No século XIX, escritores como José de Alencar e Gonçalves Dias procuravam uma autentici-

dade brasileira com narrativas romantizadas dos índios. Os modernistas da década de 1920 enalteceram a antropofagia como a síntese do autóctone com o estrangeiro. A artista Regina Gomide Graz produziu tapeçarias a partir do estudo das pinturas indígenas na década de 1920 e Cássio M'Boy produzia nos anos 1930 tapetes que dizia serem uma mistura da estilização baseada na geometria da arte indígena e da Arte Déco, em voga nessa década (CÁURIO, 1985).

À desapropriação das terras indígenas imposta pelo colonialismo, seguiu-se a desapropriação da produção cultural, retirada dos contextos e reinterpretada pelos artistas "coloniais". O caráter contínuo, prolongado e direto do engajamento entre culturas indígenas e europeias, em diversos outros países, fez surgir uma produção artística indígena (THOMAS, 1999; GOLDSTEIN, 2012). No entanto, no Brasil, esses contatos produziram trabalhos esporádicos de artistas "coloniais" com temática ou influência indígena. A ambiguidade dessas relações resultou, muitas vezes, em representações estereotipadas. Ver, por exemplo, o trabalho de Lúcia Kluck Stumpf (2014) sobre as pinturas de Antônio Parreiras, pintor fluminense que atuou entre os anos de 1883 e 1936. Parreiras pintou índios idealizados que falavam mais da vontade da elite em se apresentar como republicana do que dos próprios índios que não tinham muita ideia de porque foram convidados para ser modelos do pintor.

A ambivalência entre nativos e colonos tornou-se mais acurada quando, a partir do século XIX, com a chegada da família real e a independência, emergiu a questão da identidade nacional. Ao considerar a necessidade de se inventar uma identidade, designers, pintores e poetas frequentemente se voltaram para o que parecia localmente distintivo, o ambiente natural e as culturas indígenas. Mas como também se desejava enfatizar a modernidade, a referência aos elementos indígenas veio em geral acompanhada de estratégias conectivas com a Europa.

No entanto, no Brasil, o recurso aos indígenas foi diferente do "primitivismo" utilizado na arte moderna europeia. Enquanto, no começo do século XX, a arte "moderna" europeia se apropriou dos motivos e formas "primitivas" como forma de afirmar novas maneiras de produzir, apreciar e valorizar arte, no Brasil, artistas e literatos procuravam nos indígenas a afirmação de um relacionamento que os distinguisse a partir de algo que estava sendo valorizado na Europa. Ao contrário da forma como os artistas e designers construíram essa distintividade na Austrália e Nova Zelândia, por exemplo, usando a referência a grupos específicos — aborígenes e maori, respectivamente — no Brasil o recurso era o índio genérico, sem a ênfase em nenhuma etnia específica.

Na década de 1970, esses trabalhos se tornaram críticos à condição dos grupos indígenas na sociedade nacional. Dois trabalhos são sempre citados por historiadores e críticos de arte, diretamente relacionados à questão indígena. Em 1975, Cildo Meireles produziu "Sal sem carne". Seu pai era diretor do SPI durante o processo contra o Estado brasileiro pelo massacre de índios Krahô, no norte de Goiás. O nome da obra foi tirado da definição dada pelos entrevistados ao artista sobre o que era ser índio. Cildo foi impedido de entrar no Parque para entrevistar um dos sobreviventes. Assim, as entrevistas foram feitas em uma comunidade perto do Parque do Xingu.

O segundo trabalho, é de Anna Bella Geiger e foi produzido em 1977. Trata-se de uma série de postais intitulada *Brasil Nativo/Brasil Alienígena*, através da qual a artista negava a unidade cultural nacional. Concomitante à construção da Transamazônica e as tragédias e massacres indígenas, o Estado, entre 1964 e 1988, usou a mestiçagem como raiz comum dos brasileiros como estratégia de propaganda. Um conjunto de postais vendidos em bancas de jornais apresentava uma entidade abstrata, o índio, dançando, caçando ou brincando com animais. *No verso dos postais lia-se:* Brasil Nativo. Para cada um dos postais, Anna Bella Geiger recriou as poses e composições com suas filhas e amigas, na varanda de seu apartamento. Se aqueles índios eram o Brasil Nativo, as imagens delas eram do Brasil Alienígena e havia, entre um e outro, um abismo e não comunhão.

No entanto, se esses trabalhos são relevantes devido ao respeito e reconhecimento que concedem à cultura indígena no sentido amplo, qual sua contribuição efetiva para ampliar o interesse e atrair apoio e compreensão para as reivindicações políticas indígenas? Na Austrália e na Nova Zelândia, a produção de artistas coloniais baseada na produção indígena formou relações interativas com os contextos sociais, sendo a produção artística e os contextos mutuamente definidos, podendo mudar e ser disruptivos um para o outro (THOMAS, 1999).

No Brasil, no entanto, a produção artística nunca teve de fato impacto nas realidades sociais experimentadas pelos grupos indígenas. Se havia algum conhecimento por parte de Olly e Werner das teorias pós-coloniais, não havia no trabalho de Olly uma crítica às imagens e ideologias coloniais, assim como não se questionava a possibilidade dos próprios grupos indígenas se autorrepresentarem na arte moderna. A ideia de autenticidade parecia prevalecer, sem a consciência de que esta era de fato uma produção de si mesma, de uma subjetividade que se concebia como "brasileira autêntica", e não uma crítica à ideia de uma essência indígena

instrumentalizada por grupos distintos ao longo da história brasileira. Talvez, por isso mesmo, o trabalho chamou atenção, por dar continuidade ao senso comum de uma identidade que se particularizava através dos autóctones.

A artista usou como base para o conjunto de roupas inspirados nos karajá a pintura corporal, assim como as bonecas de cerâmica produzidas pelas mulheres do grupo, as Ritxoco. Quando figuração e abstração já não eram elementos cuja discordância servia para definir os lugares ocupados pelos atores sociais do mundo da arte de então, o corpo — metáfora do neoconcretismo — e a *performance* entraram em foco. O corpo indígena e a arte feminina das ceramistas foram tomados para produzir por sobreposição, no corpo de quem portava suas peças, a fantasia da "diferença" em performances "modernistas". Os apreciadores e os consumidores de seus trabalhos vestiram, ao menos literalmente, a causa indígena. Segundo o filho do casal, "foi uma paixão, todo mundo queria uma roupa com pintura karajá. A casa vivia cheia depois dessa exposição". Trata-se de perceber que, apesar do indígena ser um tema constante na literatura e arte brasileiras desde a chegada dos Europeus, ele não o é da mesma forma ao longo do tempo. No final da década de 1960, as categorias de percepção e avaliação do mundo haviam mudado e a apropriação do indígena como tema tinha novas implicações.

A pintura corporal karajá é uma forma de marcar as hierarquias sociais e o lugar de cada um naquela sociedade. As bonecas de cerâmica, por sua vez, produzidas inicialmente como brinquedos infantis, ganharam reconhecimento e passaram a ser produzidas para fins comerciais, voltadas para um mercado de arte e artesanato indígena. Sendo a atividade oleira pertencente exclusivamente ao domínio feminino, nesse grupo, as bonecas são vias de acesso à visão de mundo feminina Karajá (CHANG, 2010).

As Ritxoko têm uma pintura decorativa policromada, com motivos gráficos geométricos, em preto de jenipapo e vermelho de urucum, e compartilham uma série de características formais comuns com a pintura corporal entre os Karajá. "Os Karajá usam padrões geométricos e associam esses motivos e suas combinações — linhas, gregas, faixas, listras — a partes do corpo, à fauna terrestre e aquática" (SILVA, 2012).

Para as ceramistas Karajá, "fazer "famílias de bonecas" com o uso de padrões gráficos tradicionais e presentear as crianças com estas "famílias" é a reafirmação do seu papel na transmissão do conhecimento sobre a constituição do núcleo familiar Karajá, do ciclo de vida e, também, dos elementos gráficos e formais (a modelagem) que pertencem ao saber comunal (SILVA, 2012).

Segundo o antropólogo Manuel Ferreira Filho e Silva (2012), as ceramistas geralmente não falam português e raramente circulam fora de suas aldeias sem a presença masculina. A circulação dos artefatos, portanto, depende dessa mediação masculina. Ainda que a avaliação dos trabalhos seja dependente principalmente do círculo de relação das artistas, esses artefatos sinalizam para papéis tradicionais de gênero. O resultado da comercialização das bonecas retorna para as famílias em forma de bens da sociedade de consumo — DVD, TV, fogão a gás, roupas, celulares — garantindo outras formas de prestígio para sua produtora.

Em janeiro de 2012, as bonecas Karajá foram registradas como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. O trabalho que Olly apresentou no MAM-RJ, em 1969 não teve a ver com esse processo de patrimonialização. No entanto, o papel que o grupo de profissionais vinculados ao MAM-RJ, que estava de alguma forma ligado ao design, à arquitetura e ao design de móveis e de interiores, teve contribuição importante na valorização da cultura material indígena e popular brasileira e a indumentária representou uma das mídias através das quais questões indígenas entravam nas casas de uma elite intelectual e econômica brasileira.

As referências às pinturas rupestres[6], à produção pré-colombiana, às manifestações populares e aos Karajá aparecem ainda mais passíveis de serem lidas a partir da ideia da dominação colonial e da subalternidade se prestarmos atenção para o que elas obscurecem no trabalho de Olly. A única referência ao judaísmo aparece nas imagens da cantora Maria Bethânia vestindo roupas da linha Karajá (fig. 97). Seu trabalho quase não fazia referências ao judaísmo e à germanidade. Parece interessante que a única referência visual apareça exatamente no ensaio que tinha Maria Bethânia como tema.

A cantora já era reconhecida como representante de certa brasilidade moderna, jovem e tropical, em grande medida associada a temas populares devido à sua relação com a MPB e o tropicalismo. Ela portava, portanto, o símbolo de um grupo ao qual Olly buscava se identificar. O judeu enquanto categoria étnica era então integrado ao mesmo tempo à condição de brasilidade e de uma minoria identificável a outras como os índios e as manifestações populares, em sua dimensão de subalternidade. Se tomarmos o paradigma do "artista enquanto etnógrafo" (FOSTER,

6 A visita de Olly ao Parque Nacional de Sete cidades, no Piauí, foi também utilizada como referência em seus trabalhos. Criado em 1961 e oficializado em 1978, o parque oferece como atrativos, além das paisagens naturais, pinturas rupestres e inscrições pré-históricas.

2014), o que fica na sombra pode então ser compreendido como parte integrante de um deslocamento da temática da arte da exploração capitalista para a opressão colonialista, étnica, racial e de gênero, que é continuidade de um movimento anterior, mas que ganha ímpeto de fato na década de 1990.

A materialidade do trabalho de Olly sugeria uma racialização dessa artista. Sua posição ambígua — mulher, judia e imigrante — colocava-a em situação privilegiada para se apropriar da produção cultural de grupos periféricos, podendo ela mesma eventualmente ser considerada pertencente a um desses grupos. Na apropriação cultural que fazia da produção cultural indígena, infantil, negra etc. Olly estava também em alguma medida subvertendo valores, atribuindo valor ao que era considerado como inútil. Ela trazia para o mercado, o que era a sujeira da sociedade escravocrata, burguesa, branca, ou seja, utilizando o que McClintock (2010) denomina um *marketing através da diferença*, que é a exibição extravagante do direito à ambiguidade.

Esse movimento adquire ainda mais significado se considerarmos os diversos outros atores sociais que estavam fazendo o mesmo movimento de trazer à tona a produção de grupos socialmente marginalizados como forma de reconstruírem sua posição social. "A encenação da desordem simbólica pelos privilegiados pode meramente esvaziar os questionamentos por parte daqueles que não têm o poder de exibir a ambiguidade com comparável licença ou autoridade" (MCCLINTOCK, 2010, p. 115).

O sentido de rusticidade que se constituiu na relação com a cultura material indígena e popular em mistura com o moderno se construiu ao longo da década de 1960, principalmente. Parte desse processo pode ser percebido nas revistas de decoração da época. Aquelas coletas realizadas por Boghici, Fernando Millan e José Carlos de Oliveira tornou-se prática comum. A nora da artista contou sobre as viagens ao interior de Minas Gerais e Rio de Janeiro e as compras ou trocas de móveis e peças usadas nas casas por onde passavam. Essas histórias fazem parte de certa mitologia familiar quando as duas passeavam pelas cidades no interior de Minas Gerais entrando nas casas e oferecendo móveis e objetos novos em troca daqueles usados pelos moradores locais. As histórias são contadas como parte de um processo de aprendizado estético que levou Ivone inicialmente a produzir móveis de madeira em estilo "rústico", durante as décadas de 1960 e 1970 e, posteriormente, desenvolver diversas outras técnicas artísticas próprias.

Os objetos indígenas, principalmente a cestaria, mas também a cerâmica, eram misturados a móveis e utensílios gastos pelo tempo, ex-votos, literatura de cordel, quadros e móveis "modernos" para criar um estilo de decoração dos espaços domésticos —relacionado a uma camada média, intelectualizada, em grande parte formada por imigrantes ou segunda geração de descendentes de imigrantes. A ação do tempo sobre os objetos e o desgaste pelo uso eram algumas das condições para que, ao lado de objetos novos, se construísse um sistema de valores associado a um determinado estilo que valorizava o contraste com o popular na construção de um futuro "moderno".

Esse processo de formação de um gosto particular a partir do rústico foi posterior ao período de institucionalização das ciências sociais no Brasil. No final da década de 1930, a chegada de diversos professores franceses e alemães foi parte do processo de estruturação da sociologia e antropologia no país. Fazendo uma análise da trajetória e produção de Herbert Baldus (alemão, orientador de Darcy Ribeiro), o antropólogo Luiz Henrique Passador (2002) chegou à conclusão de que, já na década de 1940, não eram só as fronteiras entre literatura e antropologia que eram tênues, mas entre essas duas e as artes visuais também. As trajetórias de Olly e Werner apontam para a manutenção dessas trocas entre as ciências sociais e as artes também nas décadas posteriores. Na década de 1960, Olly declarou que o tema das culturas pré-colombianas foi influência do diretor do museu de etnologia do Peru. No Brasil, Darcy Ribeiro e Noel Nutels certamente influenciaram não somente seu trabalho, mas também o de outros artistas.

Sua retórica estava afinada com alguns valores associados a antiquarianistas e colecionadores de fetiches por um lado, e viajantes e etnógrafos por outro. Ela afirmou diversas vezes que suas pinturas (JORNAL DIÁRIO DE SÃO PAULO, 1966) não eram coisas tiradas de livros ou copiadas, mas coisas que a marcaram, pelas experiências vividas. Ela, no entanto, não formulava reflexões sobre o sentido dessas coisas. O significado era criado pelo seu trabalho e essas supostas vivências que ela nunca elabora. Ter estado lá, seja lá onde for, parecia atribuir-lhe autoridade suficiente para se apropriar das produções desses grupos como base para as suas. Uma suposta *sensibilidade* estética, que marcava as teias de relação e os valores em jogo na legitimação temática, era capaz de converter mulheres em artistas. Entretanto, não se tratava de todas as mulheres, mas sim brancas, casadas, heterossexuais e de classe média.

Para essas mulheres, perceber esteticamente a produção indígena era estar afinadas com uma dimensão política, era desafiar certo tipo de colonialismo

que atribuía inferioridade formal à produção desses grupos, mas era também investir na ideia de "salvar" aquilo que o capitalismo e a industrialização estavam destruindo, atribuindo a esses grupos certa pureza e a si mesmas a superioridade que as permitia salvá-los. O sentido de uma sensibilidade análoga à ocidental moderna era reiterado em seu consumo e colecionamento. A história dessas coleções passava a ser a história de sua acumuladora.

Provavelmente, sua condição de gênero foi fundamental para a impossibilidade de fazer passar sua coleção de objetos indígenas da dimensão pessoal para uma patrimonial, de uma *ilusão situacional* a uma *ilusão coletiva*. Não se trata de não haver volição na valorização de suas coleções. A existência de um arquivo onde guardava as evidências de sua produção parece em si mesmo indício de um projeto de memória. Como o colecionamento está em geral associado ao masculino, sendo inclusive as metáforas a ele vinculadas àquelas da conquista e do abate (PRICE, 2000), provavelmente o fato de terem sido compostos por uma mulher tenha sido parte da dificuldade em se produzir para essas coleções sistemas de classificação e interpretações.

Ainda assim, a pintura corporal karajá ganhou um sentido através da produção têxtil de Olly. Com o passar do tempo, no entanto, esse sentido não permaneceu necessariamente vinculado ao grupo indígena. Isso ficou claro quando, em 2014, um de seus vestidos foi encontrado no acervo da produtora L.C. Barreto (página direita da fig. 89. Não foi possível descobrir se o vestido participou do figurino de algum filme). Encantada com a roupa, sua "descobridora" usou-a em um evento para o qual parecia ter sido especialmente produzido: uma exposição do diretor Stanley Kubrick em comemoração aos 50 anos do filme *2001: Uma Odisseia no Espaço*. A tradição da pintura corporal indígena impressa na roupa desapareceu e o que permaneceu foi certo estilo geométrico que vinculava diversas produções diferentes, das décadas de 1960/1970.

Outra forma de interpretar o colecionismo no material investigado foi aquela denominada por Stewart (1993) de souvenirs e por Pierce (1994) de lembranças. Trata-se de conjuntos de objetos que ganham unidade de coleção somente por sua associação com uma pessoa, sua história de vida, ou um grupo de pessoas, como um casal ou uma família como se fosse uma pessoa coletiva. Stewart apresenta os souvenirs como dispositivos de objetificação do desejo que, ao contrário das coleções sistemáticas, contraem o mundo e expandem o *self*. A autora apresenta o souvenir como uma memória fora do corpo, ou uma substituição da memória vivida pelo objeto.

O souvenir fala de um contexto de origem através de uma linguagem da saudade, por não ser um objeto que surge da necessidade ou do valor de uso, mas das demandas da nostalgia. Gera narrativas que se remetem ao passado, para dentro, e não ao futuro, ou para fora.

Essa forma de colecionismo pode ser identificada no *Acervo Olly e Werner Reinheimer* nos inúmeros catálogos turísticos, cartões postais e slides de locais majoritariamente europeus visitados pelo casal. Organizados em envelopes com os nomes das cidades, as cento e noventa e quatro (194) publicações – panfletos e livros, não incluídos os slides – tinham cinco destinos brasileiros e todos os outros materiais estavam referidos a cidades, museus, eventos e artistas europeus e somente um conjunto de 3 postais peruanos, junto com um anúncio da H. Stern, sobre o Museu do Ouro, no Peru.

Os cinco destinos brasileiros são: um panfleto do hotel Baleia Branca, de Norman Westwater, datado de 1960; uma brochura da Feira de Caruaru, no Recife, que se encontrava junto com um livreto do que parece ser a programação de um evento de música na Feira, datado de 1976; uma brochura do Parque Nacional de Sete Cidades, em Teresina, no Piauí, junto com folhas avulsas desse parque; um roteiro de viagens a São Luís do Maranhão e uma brochura sobre a cidade de São João Del Rei, em Minas Gerais, esses últimos sem data. É através desse material "turístico" que se percebe o caráter colecionista e o "gesto arquivístico" (Marques, 2015), que além de adquirir e guardar o material representativo da memória das viagens, classificava-os de acordo com os destinos. Não cheguei a tentar um mapeamento das viagens do casal, o que poderia ser feito cotejando as imagens e outros documentos com esse conjunto "turístico", mas é possível imaginar que talvez esse material estivesse também organizado por ano das viagens.

Graças a esse gesto de *mise en archive*, junto com as coleções de livros e as coleções de objetos indígenas, pré-colombianos e populares, foi possível acompanhar os processos de construção de si empreendidos pelo casal ao longo de suas vidas. O colecionamento compreende então um movimento duplo de exteriorização de si nos objetos que se dão a ver e de interiorização ou expansão de si através das alusões aos diversos fatos para os quais os souvenirs são o modelo reduzido. As coleções de souvenirs oferecem aos indivíduos formas de se ver e dizer algo sobre si mesmos. A posse desses objetos é uma afirmação de pertencimento ao prestígio gerado pelo evento, as viagens. É como uma

genealogia que evidencia a presença de determinada riqueza na família há várias gerações. Os souvenirs são a dimensão íntima de um colecionismo que é principalmente colecionismo de si – enquanto os objetos de fetiche também construíam a própria artista e também contribuíam para a institucionalização do desenho industrial e do que mais tarde seria a moda como design, no Brasil.

Como Werner parece nunca ter superado sua saída da Alemanha, estou tomando as coleções turísticas, principalmente as referentes às cidades europeias como coleções dele e aquelas que foram referência para o trabalho de Olly como coleções dela. Enquanto as coleções dele marcavam simbolicamente sua biografia, as dela podem ser utilizadas para singularização de sua produção artística, ainda que não seja possível construir biografias culturais particulares por não terem sido objeto de ações patrimoniais. Essas coleções não passaram por nenhum processo de visibilização pública que lhes permitissem adquirir uma aprovação coletiva que lhes atribuíssem certa sacralidade (Koppytoff, 2008). Ou seja, essas coisas não foram efetivamente transformadas em coleções sistemáticas, com a singularização das próprias coleções tornando-as parte de *ilusões coletivas* (LOPES, 2017).

Os processos de singularização estão sujeitos aos fluxos estabelecidos entre pessoas e coisas, produzindo valores de uso social que definem as coleções como bens sociais ou patrimônios. Esses fluxos são o que permite observar a constituição mútua de coisas e pessoas sustentadas por regimes de valores, que são compreendidos como graus de coerência valorativa intercambiáveis conforme a situação de mercadoria ou de objeto singular (APPADURAI, 2008). Esse processo de constituição mútua através da singularização de coleções nesse mesmo período e teia de relacionamentos pode ser observada através da relação do galerista Franco Terranova com alguns conjuntos de objetos.

4.3 Histórias de ex-votos, carrancas e candomblé

A antropóloga e designer Zoy Anastassakis (2014) mostra que haviam duas vertentes discursivas no processo de institucionalização do ensino do design no Brasil. Uma delas apostava na mistura da racionalidade industrial moderna com os valores culturais locais — autóctone e popular — e outra privilegiava apenas a dimensão da industrialização e da racionalidade, mais próxima das diretrizes da Escola de Ulm. Algumas das personalidades vinculadas a essa segunda vertente eram Joaquim Tenreiro, José Zanine Caldas, Sérgio Rodrigues,

Michel Arnoud e Norman Westwater. Lina Bo Bardi[7] se identificava com a primeira linha, tendo idealizado um projeto de escola em Salvador junto com Hans Köellreuter, entre outros, para articulação da produção local com a indústria.

Olly se relacionou, de uma forma ou outra, com todos os nomes aqui citados, de uma e outra vertentes, e todos tiveram relação com o MAM-RJ. Köellreuter foi casado com a poeta e musicista Geny Marcodes Ferraz que, junto com Olly e Maria Teresa Vieira, organizaram o Clube de Artes Infantil; Zanine Caldas foi o idealizador de algumas das casas usadas como cenário para fotografar roupas de Olly (fig. 97, 101, 119, 120); foi na loja de Norman Westwater onde a artista fez sua primeira individual, em 1958, e Lina Bo Bardi era diretora do MAM-BA em 1960, quando ela expôs nesse museu.

Para se institucionalizar como campo disciplinar, os profissionais tendem a produzir discursos de diferenciação dos campos vizinhos almejando a autonomização (BOURDIEU, 1968). Anastassakis (2014) mostrou como isso aconteceu no Brasil em relação ao design — inicialmente denominado desenho industrial — em relação aos campos da arte e da arquitetura. Essas três áreas de atuação, principalmente, tinham até o final da década de 1960 as lojas de decoração e os museus de arte moderna como espaço privilegiado para se apresentarem e encontrarem seu público consumidor. Na disputa por se constituírem e diferenciarem, produziram-se discursos conflitantes do que devia ou não ser concebido como design no Brasil. Entretanto, quando afastamos a atenção dos projetos pedagógicos, artigos e estruturas curriculares para observar as interações entre pessoas, as exposições nos museus de arte moderna e as revistas de arquitetura e decoração, percebemos que a divisão entre o que era arte, arquitetura e design e a disputa sobre se o design deveria ou não ter "cor local" não é tão nítida. Na corrente da vida social, esses "campos" eram complementares, se apoiando no processo de constituição de estilos de vida, valores e práticas.

Observando a lista de exposições que o MAM-RJ organizou entre 1952 e 1984, é possível compreender a importância que essa instituição teve na trajetória de Olly e, provavelmente, com maior ou menor impacto, dos outros atores aqui citados. A exposição de 1960, no MAM-RJ, provavelmente teve peso para

---

7 Sobre sua trajetória ver RUBINO, Silvana. Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2002. 256p. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280169>. p. 66

que o Itamaraty financiasse sua ida ao Peru para ensinar em Lima a pintura em tecidos (o que acarretou considerável impacto em sua produção artística), levando-a a adquirir os objetos de cerâmica pré-colombiana que constam no acervo em questão. Da mesma forma, a viagem da artista ao parque de 7 cidades, provavelmente tem relação com a exposição sobre o mesmo tema apresentada pela instituição, em 1973. No entanto, esse museu não é a única referência para sua vida, nem para a análise aqui empreendida. Além das entrevistas realizadas para obter relatos da vida em movimento, cruzei informações dos documentos constantes do *Acervo Olly e Werner Reinheimer* com a documentação de diversas exposições do MAM-RJ e, também, com o acervo de Franco Terranova, esse último ainda em processo de sistematização.

Nas exposições do MAM-RJ, durante as décadas de 1950 e 1970, algumas referências do que constituiria a "cor local" ficam evidentes. Esse "colorido" foi dividido por mim no que denominei três grandes conjuntos temáticos de exposições: aquelas relacionadas à fabricação têxtil (1), aquelas que poderiam ser classificadas como "alteridade" interna ou externa, isto é, primitivas, autóctones ou populares (2) e as relacionadas à produção infantil (3). Enumerei aquelas que ocorreram entre 1952 e 1969 para que se tenha uma dimensão da frequência com que aconteceram nesse período:

1) "Tapeçarias modernas francesas" (1952), "Lurçat" (1954), "Tapeçarias abstratas" (1956), "Tapeçarias Genaro" (1957), "Tapetes Argentinos" (1957), "Fridl Loos" (1958), "Olly Tecidos Pintados" (1960), "Tapeçarias de Gina" (1961), "Hilda" (1961), "Hilda Campofiorito Tecidos" (1962), "Tapeçarias do Atelier Douchez–Nicola" (1963), "Vestimentas e Tapeçarias" (1966), "Tapeçarias de Eila" (1968), "Tapeçaria Rumena Contemporânea" (1968), "Olly Reinheimer" (1969) (15 exposições);

2) "Cerâmica de Vitalino e Alunos do Instituto de Cerâmica" (1952), "Arte primitiva e moderna no Brasil" (1955), "Gravuras e Esculturas Folclóricas do Nordeste" (1964), "Artesanato Popular do Peru" (1965), "Ex-Votos do Nordeste" (1965), "Arte Popular e Artesanato Húngaro" (1965), "Primitivos" (1965), "Arte Popular" (1966), "Aspectos da Cultura Gana" (1968), "Exposição da Cultura Tchecoslovaca" (1968), "Artesanato Húngaro" (1969) (11 exposições);

3) "Pintura de crianças" (1952, 1953), "III Exposição de Arte Infantil" (1954), 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª, 9ª, 10ª, 11ª, 12ª e 14ª "Exposição de Pintura de crianças" (1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1963, 1965), "Pintura de crian-

ças japonesas" (1958), "Exposição Internacional de Arte Infantil" (1961), "XIII Exposição de Pintura do Curso Infantil do MAM-RJ" (1964) (14 exposições). De 1952 a 1965, todos os anos tiveram ao menos uma exposição de pintura de crianças, desaparecendo esse tipo de exposição nos anos seguintes.

Na década de 1970, acrescentam-se ainda referências à "arte negra", com "África, arte negra", por exemplo, e aos artistas do Engenho de Dentro, com "4 Artistas do Engenho de Dentro". As exposições vinculadas a tecidos, tapeçarias e roupas desaparecem na década de 1970, tendo sido "Tapetes Franceses Contemporâneos — X Bienal de São Paulo" (1970) a última.

Arte negra; afrodescendente; afro-brasileira; naïf; popular; diaspórica; afro-orientada; de matriz africana são todas categorias de classificação que pretendem totalizar um conjunto heterogêneo de artistas e trabalhos por vezes a partir da origem dos produtores, outras da temática tratada, ou pelo viés de um suposto cânone africano de produção artística. Todos esses termos carregam uma adjetivação que não está presente em produções e artistas considerados universais, ocidentais, em geral homens brancos de grupos economicamente privilegiados (MENEZES, 2018).

No século XIX, críticos de arte como Luiz Gonzaga Duque Estrada que, ao falar das naturezas mortas de Estevão Silva (1844-1981), revelava uma tendência racializante da produção da crítica de arte no Brasil, a qual perdurou muito além daquele período. Características consideradas raciais eram tomadas como determinantes do resultado final dos trabalhos, como se houvesse um instinto particular que determinasse escolhas estéticas e inventividades. Autores como Nina Rodriques (1862–1906), Mário de Andrade (1893–1945), Luíz Saia (1911–1975), Arthur Ramos (1903–1949), Mario Barata (1921–2007) e Clarival do Prado Valadares (1918–1983) relacionavam características comportamentais e cognitivas à cor da pele, essencializando com maior ou menor intensidade a produção de artistas afrodescendentes ao longo do século XX.

Até a década de 1980, o tema da arte africana ou afro-brasileira foi interesse majoritariamente entre cientistas sociais, africanistas e etnólogos, tendo somente a partir de então entrado no escopo de interesse de historiadores e críticos de arte. Entretanto, através do *Acervo Olly e Werner Reinheimer* foi possível testemunhar o interesse de colecionadores na construção do valor e significado para a produção então classificada como negra ou popular. Longe de ser um estudioso, Franco Terranova podia ser considerado um curador, colecionador e galerista. Seu interesse não era na pesquisa sobre a produção religiosa afro-

-brasileira ou popular, mas na qualidade estética e na produção de um mercado de trocas para esses bens.

Foram, principalmente, artistas não negros que foram reconhecidos como representantes dessa vertente — Djanira da Mota e Silva, Carybé, Mario Cravo Jr., Pierre Verger, entre outros — por aproximarem sua produção de traços culturais, estilísticos e temáticos que a expressão afro-brasileira pode ensejar. Antes do final do século XX, entretanto, os adjetivos que remetiam a produção artística à descendência ou à temática africana não eram usados, requisitados ou contestados com a frequência com que vieram a ser depois. Muitas vezes, o termo era rejeitado em prol de uma arte sem adjetivações, identificada com os cânones universais, ou aceita sem questionamentos. Esse era o caso das coleções de ex-votos e carrancas de Franco Terranova e dos objetos de grupos rurais recolhidos que se tornaram peças de decoração da casa de Olly.

Agnaldo Manuel dos Santos era uma das poucas exceções que fugia à regra da invisibilidade/anonimato de artistas negros, um dos eixos em torno dos quais se organizam as reivindicações centrais no terreno das artes atualmente. O reconhecimento da temática genericamente designada por negra ou afrodescendente, mas não o de artistas negros, tem sido uma forma de permitir que os temas sejam representados por outros, mas impedir a autorrepresentação por aqueles que vivenciam a racialização de seus corpos.

Abdias do Nascimento foi o primeiro intelectual a articular o tema da arte afro-brasileira como ferramenta político-artística de militância antirracista. Em 1950, criou-se o Museu de Arte Negra (MAN), a partir da discussão Estética da negritude, no 1º Congresso do Negro Brasileiro, realizado pelo Teatro Experimental do Negro, em 1950. O acervo acumulado foi exposto apenas uma vez, em 1968, no Museu da Imagem e do Som, na Praça XV, Rio de Janeiro, não tendo a coleção conseguido uma sede própria.

Diversas mostras de arte afro-brasileira foram organizadas nas décadas de 1950/60 por Lina Bo Bardi, como a exposição Bahia no Ibirapuera, em paralelo com a 5ª Bienal de São Paulo, em 1959, a Mostra de escultura afro-brasileira e mostras individuais de Emanuel Araújo, João Alves, Agostinho Batista Freitas, Agnaldo Manuel dos Santos e Carrancas do Rio São Francisco, com obras de Mestre Francisco Biquiba, todas em 1961, no MAM-BA, *Civilização do Nordeste*, no Solar do Unhão, em Salvador (1963) e *A mão do povo brasileiro*, no Museu de Arte de São Paulo, em 1968. Ex-votos, carrancas e objetos de candomblé e vestimentas de orixás ganharam relevância pela primeira vez com essas exposições.

Seguindo essa vertente de valorização da produção popular, Franco Terranova — dono da primeira galeria de arte moderna do Rio de Janeiro, a Petite Galerie e personagem importante no panorama da arte moderna no Brasil —, constituiu, ao longo das décadas aqui tratadas, três grandes coleções: carrancas do rio São Francisco, ex-votos e arte moderna e contemporânea brasileira. Ao entrar no apartamento que foi de Franco Terranova (hoje de sua viúva) nos deparamos com uma carranca e uma escultura de Agnaldo Manoel dos Santos (entre outras coisas que não têm relevância para essa análise). Na sala contígua ao hall de entrada, duas cadeiras em metal e couro preto com linhas retas e uma estante de madeira, com alguns conjuntos de objetos diversos formando pequenas coleções, além de livros, contrastam com uma mesa de madeira rústica, ao centro, e um ex-voto de madeira carcomida pelo tempo. É esse contraste entre duas concepções de design que vigoraram nas décadas de 1950 a 1970, no Brasil, que se constituiu um novo estilo estético, de vida e de atuação política para essa camada média intelectualizada que despontava nas principais capitais brasileiras do período.

Foram fundamentais nesse processo os estrangeiros que vieram para o Brasil no entre-guerras ou no pós-Segunda guerra e que se envolveram, de alguma forma, com o processo de constituição de um campo artístico relativamente autônomo. Eram colecionadores, comerciantes de arte — *marchands* — críticos de arte e artistas como Franco Terranova, Pietro Maria Bardi, Terzo Lombardi, Marc Berkowitz, Jean Boghici, entre outros.

A construção dessas novas dimensões estéticas foi corolário de um processo que teve na abstração seu maior suporte e, nesse sentido, a relação com os saberes psi não pode ser minimizada. Venho afirmando uma cooperação recíproca entre arte e saberes psi para se constituírem enquanto campos autônomos: enquanto a arte se apoiou na ideia de inconsciente para abandonar o domínio técnico na representação da realidade como critério de avaliação de qualidade artística, os saberes psi se apoiaram na ideia de abstração e expressão como fundamentação empírica do inconsciente. As teorias de Jung são, talvez, a forma mais bem-acabada do uso da arte por parte da psicanálise e as coleções de produções artísticas de pacientes psiquiátricos a forma dos participantes do mundo artístico se apropriarem dos saberes e práticas do mundo psi na reformulação dos valores desse universo.

Entretanto, no Brasil, o papel dos antropólogos na constituição de um campo artístico moderno tem sido pouco investigado. A antropologia foi fundamental

para que temas como *arte negra, arte indígena* e *arte popular* ganhassem sentidos socialmente reconhecidos, a partir de alguns nomes particulares. Essas categorias, ainda que metonimicamente fossem associadas ao Brasil, estavam geograficamente situadas. O Nordeste e, principalmente, a Bahia, por exemplo, se tornou o berço da "arte negra brasileira" em grande medida como consequência de trabalhos antropológicos, como o de Melville Herskovits. Na década de 1950, Herskovits afirmou que a Bahia seria o local onde o contato com a África teria se mantido por mais tempo. Entretanto, ele não foi o único a contribuir para esse regionalismo étnico. Gilberto Freire lançara, em 1926, no Primeiro Congresso Regionalista, um Manifesto (FREIRE, 1996) que defendia a união nacional em torno de suas regiões e não dos Estados. O texto (FREIRE, 1996) foi reimpresso em 1952.

Se o regionalismo pretendia superar os estados, isso não aconteceu. No Manifesto, Freire apresentava sumariamente os elementos usados pelos diversos intelectuais que participavam do Movimento regionalista para formar o que hoje reconhecemos como produção artesanal dos diversos Estados do Nordeste. Vários autores já analisaram o regionalismo de Freyre, considerando a crítica de Bourdieu (1982) à participação de geógrafos na reificação e naturalização de divisões culturais a partir da paisagem "natural". Freire foi, no Brasil, um dos principais responsáveis pela divulgação em âmbito nacional e internacional da ideologia da miscigenação. No entanto, o interesse do autor para essa pesquisa está no fato de que se, para ele, Recife era o modelo ideal da miscigenação por ter uma quantidade homogênea de mistura, a contribuição da parte africana dessa mistura vinha da Bahia. Sua defesa regionalista reificava a natureza dos diferentes estados brasileiros na produção popular local.

Agnaldo Manoel dos Santos (1926, Itaparica-1962, Salvador), autor da escultura que fica no hall de entrada do apartamento de Franco Terranova (assim como a escultura que Olly toca na imagem 18), é parte de um conjunto de pessoas e categorias sociais que foram classificados como artistas e artísticos a partir da década de 1950. A intensa industrialização e o crescimento econômico transformaram a paisagem social estimulando discursos salvacionistas que converteram práticas e valores cotidianos em "tradições" regionais, étnicas e/ou nacionais. O reconhecimento artístico de Agnaldo contou com a participação do escultor Mário Cravo Neto, com quem Agnaldo aprendeu tanto o ofício do trabalho em madeira, como a temática "africana". Na época em que se conheceram, em 1952, Mario Cravo trabalhava com esculturas em madeira de orixás do candomblé e, também temas regionais, como cangaceiro, capoeira e berimbau.

Agnaldo teve também contato com Pierre Verger que o apresentou ao trabalho escultórico africano em madeira e Terzo Lombardi, comerciante de arte em São Paulo, que sugeriu que ele fizesse esculturas baseadas nos ex-votos. Sua participação no Colóquio Luso-brasileiro, em 1959, o colocou em contato com as peças do Museu do Dundo, em Angola. Esse olhar estrangeiro, distinto do que seria valorizado pela comunidade da qual o próprio Agnaldo era proveniente, é confirmado no texto "quase-etnográfico" de Clarival do Prado Valadares, que argumenta que os vizinhos do artista não apreciavam muito o que ele produzia, mas que "os brancos", apreciavam.

Esse reconhecimento é atestado pelos locais onde expôs e premiações concedidas: entre 1952, quando conheceu Mario Cravo, e 1962, quando faleceu, participou do VI Salão Baiano de Arte em 1956; da IV Bienal de São Paulo em 1957; do Salão Nacional de Arte Moderna em 1959, e de várias exposições individuais no Rio, São Paulo e Bahia. Em 1966, Agnaldo foi premiado postumamente no 1º Festival Mundial de Arte e Cultura Negra, em Dakar.

Em termos da *arte indígena*, Darcy Ribeiro foi fundamental para a reformulação dos valores etnográficos dos objetos, projetando essa perspectiva principalmente a partir do Museu do Índio, em 1953. As exposições das coleções constituintes do museu não eram a única forma de divulgação. O consumo da produção de grupos indígenas era estimulado pela instituição que servia como uma espécie de mediadora comercial.

Segundo o museólogo Mário Chagas, nos momentos iniciais de constituição do Museu do Índio, as atividades se dividiam "em exposições "temáticas e rotativas", cuidados técnicos com o acervo (conservação, desinfecção, proteção, restauração e classificação), produção de documentação audiovisual, pesquisas etnológicas, empréstimos de acervos para colégios e programas de televisão, intercâmbio museológico nacional e internacional, realização de sessões combinadas de música, cinema e visitas guiadas, que constituíam o "grande sucesso do Museu". Por mais precários e imprecisos que sejam os dados referentes às atividades e aos visitantes do Museu, sabe-se que foram realizadas, em 1954, 66 sessões de cinema, 25 audições de música indígena, 12 recepções especiais e conferências, além de incontáveis visitas guiadas. Os visitantes, ainda que em número pouco expressivo — 6.716 pessoas durante o ano de 1954 —, receberam um atendimento diferenciado com "informações sobre o S.P.I., sua organização e trabalho", sobre o "funcionamento e objetivo do Museu", "sobre usos e costumes dos nossos (sic) índios, em geral, dos objetos e tribos focalizados nas exposições, em particular" (CHAGAS, 2007, p. 182).

Segundo o autor, "ao que tudo indica, visitar o Museu do Índio nos seus primórdios era uma espécie de entrada em outro território, cujas regras de leitura e de comportamento precisavam ser aprendidas. Ao colocar-se como lídimo defensor da "causa indígena", o Museu apresentava-se também como voz autorizada a falar pelo "outro" e a dizer que o "outro" e o "nós" não são apenas diferentes, são também semelhantes. Mesmo relativizando o uso genérico da categoria índio, o Museu não deixou de utilizá-la e não deixou de ensaiar um discurso que, na prática, genericamente absorvia o índio no âmbito do nacional. Assumindo um papel de casa de informação e de formação de novas mentalidades, o Museu escrevia e apresentava a sua narrativa e ainda dizia que tipo de leitura deveria ser feita" (CHAGAS, 2007, p. 186).

Alguns objetos semelhantes àqueles expostos e/ou comercializados pelo museu podem ser encontrados hoje em feiras turísticas de artesanato, como cestaria, chocalhos, bancos zoomórficos, máscaras, pau-de-chuva, cumbucas feitas de cabaças, pentes e cerâmicas. Entre esses, alguns são reconhecidos pelo nome do grupo que os produz, não porque suas práticas, crenças, histórias, lutas e organizações sociais tenham sido popularizadas, mas porque os nomes dos fabricantes daqueles objetos funcionam como um rótulo que supostamente garante a autenticidade étnica dos produtos. Se as bonecas karajá, por exemplo, são reconhecidas como patrimônio cultural brasileiro, as reivindicações do povo Iny, como os Karajá demandam ser conhecidos, não têm ampla visibilidade.

O mesmo acontece com diversas outras produções indígenas. Muitas peças podem ser encontradas entre as coisas de Olly, assim como nas casas dos entrevistados conhecidos e/ou seus parceiros[8]. Assim, o Rio de Janeiro parece ter sido um polo divulgador tanto da produção artesanal indígena como de um imaginário sobre esses grupos e a Amazônia[9].

Mesmo que Olly tenha utilizado um grupo específico para ser representado em seu trabalho, os Karajá, a coleção de peças indígenas que acumulou

---

8 Tentei ter acesso aos livros de visitantes do Museu do Índio no período de sua fundação até a década de 1970 para constatar a presença de Olly em exposições e eventos, mas o museu passava por um período de dificuldades e encontrava-se fechado.

9 É importante acrescentar que os grupos indígenas do Norte, principalmente na Amazônia, foram durante muito tempo avaliados como os únicos merecedores de pesquisas e ação política por serem considerados "puros". O antropólogo João Pacheco de Oliveira crítica a essencialização empreendida pelo evolucionismo cultural norte americano, o estruturalismo francês e o indigenismo brasileiro (Darcy Ribeiro) que descreveram os grupos indígenas a partir da ideia de tradição, destituindo-os de importância enquanto objetos de ação política (indigenista) e interesse etnológico. Se os objetos indígenas considerados "arte" foram aqueles relacionados a esses grupos do norte, outros diversos grupos indígenas ficaram de fora desse processo de valorização de sua cultura material.

parece ter artefatos produzidos por grupos distintos, o que dá a essa coleção a aparência de uma coleção de "arte" ou "artefatos" indígenas, como um tipo social específico cuja totalização só pode ser pensada em termos da violência da colonização. O historiador Jens Andermann (2004) investigou a mudança epistemológica que foi a inserção do selvagem na humanidade a partir de uma história homogênea que separava cronologicamente as etapas da humanidade, relegando o antigo selvagem à primitividade. Segundo o autor, foi nessa virada da ordem colonial para o meio de produção capitalista que houve, no Brasil, uma proliferação das representações visuais de objetos, homens e mulheres indígenas através de pinturas, esculturas, imagens e caricaturas. Entretanto, em meados do século XX, os indígenas continuavam a ser tratados como objeto histórico, valorizado por uma suposta contribuição à história nacional, mas sem a devida discussão sobre seus direitos e cidadania.

Se a "arte negra brasileira" "se encontrava" na Bahia, e a "arte indígena" na Amazônia, geograficamente, a "arte popular" esteve vinculada ao interior de Minas Gerais, ao Nordeste, em geral, e ao rio São Francisco, principalmente. A reclassificação das peças encontradas no interior de Minas Gerais foi provavelmente uma continuidade com o modernismo da década de 1920 e sua busca pela brasilidade. Já o Nordeste e o rio São Francisco estavam relacionados à entrada de novas tecnologias e o papel de dois colecionadores, Franco Terranova e Jacques Van de Beuque[10]. O fato de as carrancas estarem sendo abandonadas tanto pelos barcos a motor, como pela medicina que explicava as doenças a partir de categorias para as quais as carrancas em nada poderiam contribuir, tornou essas peças parte de um imaginário em transformação. Muitos escultores de carrancas também produziam ex-votos e ambas as formas escultóricas se tornaram uma aventura para Franco Terranova.

A coleção do galerista tinha um princípio de organização estética e uma seleção de exemplos, de modo a representar uma forma de relacionamento do mundo que estava em extinção. Sua ênfase era em uma classificação de carrancas extraídas de seu contexto e colocadas em um relacionamento criado pela serialidade. Esses seriam os elementos significativos para Pierce (1994) na conformação de uma coleção sistemática. Para Stewart (1994), essa seria a forma

10 Sobre esse segundo colecionador e o museu que ele fundou, o Museu Casa do Pontal, ver os trabalhos de Ângela Mascelani, 2006.

de coleção propriamente dita, em oposição aos souvenirs. Para essa autora, enquanto os souvenirs inventam um sujeito, os sujeitos inventam objetos com suas coleções, que são metáforas do passado no presente. A coleção substitui a história pela classificação, criando uma ordem para além da temporalidade, estetizando completamente o valor de uso das coisas.

Ao contrário de Olly, Terranova investiu também no projeto de artificação de suas coleções e na projeção de sua reputação nos objetos colecionados. Através da visibilidade que suas coleções ganharam em livros, artigos de jornal e exposições, aprendemos sobre seus esforços em conseguir os objetos, as motivações que o levaram a colecioná-los e os sentidos que essas coleções foram adquirindo nos locais onde foram exibidas.

Além dos museus e galerias de arte onde ganharam exposições, diversos críticos e historiadores de arte (Clarival do Prado Valadares e José Roberto Teixeira Leite), museólogos (Silvya Menezes de Athayde), intelectuais (Jorge Amado), políticos (embaixador Haroldo Costa) e outros que atravessavam diversas dessas categorias (Quirino da Silva e Wilson Rocha) produziram textos para os catálogos, contribuindo para a construção dos valores desses acervos.

Como argumentou o antropólogo José Rogério Lopes (2017), há tantas motivações para o colecionismo, como há tipos de coleções. No entanto, as estratégias de legitimação das coleções são indícios importantes acerca dos propósitos que caracterizam os colecionadores. O galerista Franco Terranova era, de fato, um comerciante de arte. Quando questionado sobre a venda de parte de sua coleção de ex-votos, ele justificava que era principalmente um marchand[11]. O título de marchand é, ao mesmo tempo, honorífico por estar relacionado a uma dimensão consagrada da sociedade ocidental e inferior na hierarquia do mundo artístico por macular a aura de pureza e sacralidade que supõe que essa esfera social seja destituída de interesse econômico[12]. Colecionar, assim como ser proprietário de uma galeria que "descobria" novos nomes, purificava o caráter mercantil de sua atuação. Ao contrário de colecionadores propriamente ditos, que constroem suas narrativas abstraídas de toda a sorte de consumo

11 Relato de sua viúva em comunicado pessoal com a autora, 2017.

12 Em entrevista para sua pesquisa de mestrado sobre Celdeida Tostes, Patricia Aguiar percebeu a dificuldade com que seu entrevistado, artista consagrado, diretor de importante escola de artes no Rio de Janeiro, mencionava a palavra dinheiro. Comunicado pessoal com a autora, 2017. Sobre o interesse no desinteresse a partir dos filósofos iluministas que cunharam a noção de estética ver a tese de Victor Galdino, 2018.

— tornando os objetos colecionáveis uma forma de autorreferencialidade e serialidade independente do universo econômico — Terranova não tornava essas coisas estritamente *objetos de luxo*.

A reclassificação das carrancas e dos ex-votos colocava em relação de reciprocidade novos atores sociais. As peças passaram a fazer parte de um circuito de trocas da qual participavam os artesões e os mediadores da transformação dos valores. Agnaldo Manoel dos Santos, por exemplo, participou com Franco Terranova da busca por carrancas no rio São Francisco. Segundo os catálogos, foi ele que apresentou o galerista ao produtor de carrancas Francisco Biquiba Guarany. Agnaldo e Francisco, assim, passaram a constituir parte dessa malha na qual, junto com as carrancas, os ex-votos e os outros mediadores sociais construíam os valores dessa nova "expressão artística". Trata-se, entretanto, de dois nomes e não das categorias às quais eles pertenciam. Nordestinos e nortistas, negros, índios e pobres de centros urbanos não ganhavam, eles mesmos, mais atenção dos poderes públicos. Ainda assim, a estética era nesse período uma ferramenta de luta para muitos desses intelectuais e uma das formas possíveis de compreender isso é, talvez, pensando a relação entre folclore e antropologia no Brasil.

A dimensão de uma particularidade individual era uma das formas de sair de um discurso generalizante que localizava essa produção como parte de uma coletividade anônima. Ainda que esse período estivesse indelevelmente vinculado ao evolucionismo, nomear os produtores dessas coisas era uma forma de construir uma alternativa para o anonimato folclórico. Vitor Galdino (2018) mostra a trajetória social da ideia de anonimato em relação à de autoria. A noção do autor aparece no século XVII como uma forma de controle social: atribuir um nome era responsabilizar alguém pelo discurso, ou seja, nesse período o anonimato era uma oposição ao status quo representado pela coroa britânica, isto é, uma forma de defesa da liberdade de discursos. Esse anonimato condenado no século XVII como transgressor foi redimido nos séculos XVIII e XIX como representativo de uma autenticidade popular, origem de identidades culturais diversas, inclusive nacionais. A partir da segunda metade do século XX, o anonimato foi criticado como estratégia dupla, por um lado, de não reconhecimento da capacidade criadora dos indivíduos dos grupos subalternizados e, por outro, de possibilitar a apropriação indevida dessa produção.

Na etnologia, a estética também foi uma tentativa de produzir uma nova leitura que transformasse a inferioridade atribuída pelo evolucionismo em uma forma de igualdade, mesmo que essa igualdade ainda não estivesse sendo discutida em termos de cidadania. Entretanto, o viés estético não adquiria valor universal, mas servia de reforço à dimensão nacional das coisas e das pessoas. Agnaldo, por exemplo, em 1963, foi apresentado ao público internacional pelo historiador e crítico de arte Clarival do Prado Valadares em um livro, em inglês, contando sua biografia desde sua origem pobre e seu trabalho braçal, até sua morte pela esquistossomose e doença de Chagas, doenças típicas de lugares sem saneamento básico. A pobreza garantia a dimensão de autenticidade por seu afastamento de um viés civilizatório localizado na erudição, quase uma justificativa para a falta de atuação do Estado perante esses grupos. A dimensão nacional ficava por conta de seu pertencimento étnico — Agnaldo era negro — e a temática vinculada às religiões de matrizes africanas.

Em 1966, organizou-se no Senegal, com patrocínio da UNESCO, o primeiro Festival de Arte e Cultura Negra, em Dakar. O evento contou com o apoio do poeta Léopold Sédar Senghor, que posteriormente se elegeu presidente da República do Senegal, que tinha se tornado independente em 1960. A mostra contou com a presença de 37 países. A delegação brasileira teve a presença do crítico de arte Clarival do Prado Valadares, que também foi parte do júri, o professor Estácio de Lima, da Universidade da Bahia, o ex-embaixador do Brasil em Gana, Raimundo de Souza Dantas, o antropólogo/folclorista Edison Carneiro, representante do Centro de Estudos Afro-Orientais Waldir Freitas Oliveira, o diretor do Instituto de Estudos Afro-Asiáticos, Candido Mendes de Almeida e os pintores Rubem Valentim e Heitor dos Prazeres. O festival foi em parte resultado de um movimento iniciado por uma pequena burguesia negra, que se formou durante o período de colonização dos países africanos, formada essencialmente por funcionários das colônias, trabalhadores especializados, comerciantes e profissionais liberais que tiveram acesso a universidades francesas nas primeiras décadas do século XX, dentre os quais Léopold Sédar Senghor (OLIVEIRA, 2018).

Assim, nomear esses artistas e valorizar uma produção classificada como negra era também inserir o Brasil em um mercado de trocas comerciais encabeçado por uma burguesia branca e suas coleções de objetos populares, negros, ex-votos etc., com apenas alguns artistas negros nomeados. Atualmente, a expressão "arte afro-brasileira" — mesmo que tenha tido sentido variável de acordo com o contexto, in-

teresses do momento e dos atores em questão — ecoa as conotações raciais de suas origens e o apagamento da subalternização dos corpos na subsunção dessa produção à noção de brasilidade e seu corolário, a mestiçagem. Nesse sentido, o corpo tem sido atualmente um dos principais suportes para os trabalhos de artistas contemporâneos por se rejeitar a raça como uma construção colonial, mas se enfatizar o impacto de sua criação no corpo e na experiência de sujeitos racializados.

A escultura de Agnaldo que aparece na imagem 18 (à direita de Olly) foi personagem de uma das idiossincrasias da artista. Hilda de Azevedo Soares, fundadora do Cineduc — ONG que trabalhava a educação através do cinema — era vizinha e amiga de Olly. Quando a entrevistei, ela contou que a artista tinha uma relação de respeito e temor por essa escultura. Em certas épocas enviava a escultura para a casa de sua amiga, pois achava que a escultura dava azar. Em seguida, fazia as pazes com a peça e pedia para que ela voltasse para sua casa. Essa anedota ganha proporções sociais se levarmos em conta que a produção artística classificada como afro-brasileira esteve até recentemente vinculada às religiões de matrizes africanas e esteve primeiro em evidência nas pesquisas sobre essa dimensão social, antes de ganhar a atenção de críticos e historiadores da arte. Entretanto, explicita a ambiguidade da relação dessa elite branca com a produção (e seus produtores) classificada como popular, *naïf, negra, indígena* etc. marcada sempre por uma desconfiança típica da liminaridade.

A ideologia da miscigenação através da qual o Brasil ficou conhecido graças, principalmente, às publicações de Gilberto Freire foi assim uma dimensão importante, a partir da qual se constituíram essas novas categorias artísticas, permitindo incorporar os perigos representados pelas margens como parte da construção nacional. Dependendo do autor do texto e do produtor ou produto artístico analisado, a ênfase podia recair na cultura africana, indígena ou popular. Clarival do Prado Valadares, por exemplo, enfatiza a relação de Agnaldo com a África, enquanto Darcy Ribeiro enfatizava a importância do indígena na conformação de uma brasilidade.

É importante notar que, no Brasil, o modernismo do início do século XX reposicionou as artes em termos de prestígio social. Assim, se até o final do século XIX nomes como Horácio Hora, Arthur e João Timótheo da Costa, Crispim Amaral e Estevão Silva representavam, por sua origem social, o lugar hierarquicamente inferior que as artes ocupavam no Brasil, a partir do início do século XX, as camadas médias e altas, em geral brancas, é que eram representadas (CHIARELLI, 2015). Na década de 1950, artistas negros começaram a despon-

tar novamente, não tanto a partir da classificação mais legítima de sua produção como arte, mas com uma arte adjetivada, "arte negra" ou "popular", oferecendo seu quinhão de autenticidade na conformação da brasilidade.

Esse adjetivo era uma tentativa enviesada de superação de uma perspectiva evolucionista hegemônica. Transformava-se a representação linear da história da arte que atribuía automaticamente inferioridade a todos os "outros" em uma *sensibilidade* artística particular, pensada a partir de uma fantasia primitivista de origem e infância (PRICE, 2000). O "primitivo", representado aqui pelo índio, o negro, o sertanejo cordelista ou o produtor pré-colombiano, imagem de uma alteridade radical, oferecia uma possibilidade de desnaturalizar as formas de ver o mundo e, com isso, uma possibilidade de produzir críticas à cultura. Entretanto, sua expressão plástica era categorizada a partir de termos descritivos — "arte negra", "arte primitiva", "arte popular" — que reconhecia a universalidade da *sensibilidade estética*, ainda que estas continuassem sendo concebidas como hierarquicamente diferentes. Identificadas sempre por uma elite branca de classe média a partir das ideias de tradição e autenticidade, a esses grupos era negada a possibilidade de se autorrepresentarem e de produzirem fora dos parâmetros a elas atribuídos.

É preciso chamar atenção para a diferença entre o material analisado por Sally Price (2000) e o que aqui apresento. Enquanto aquela autora fala das categorias genéricas que não nomeiam seus produtores individuais, o que observei no material investigado foi a construção de alguns nomes aos quais associar as ideias de "arte popular" (Geraldo Teles de Oliveira —- GTO, Mestre Vitalino, Antonio Poteiro, Cariri, Ciça, entre outros) e "arte negra" (Agnaldo Manoel dos Santos). Parece ter havido no Brasil um investimento, tanto na construção de uma categoria genérica "arte primitiva", como no reconhecimento de produtores individuais. Uma visita ao Museu do Folclore Edison Carneiro, no Rio de Janeiro, mostra uma sala dedicada à "arte popular" onde quase todas as peças expostas têm suas autorias identificadas. A produção indígena, entretanto, não foi nesse período associada a produtores particulares e seu reconhecimento como expressão artística ainda hoje é contestado.

Em alguns livros de história da arte, é possível encontrar referências à *arte indígena, arte plumária, arte têxtil* como representando os primórdios da arte feita no Brasil por grupos indígenas. Entretanto, entre antropólogos e mesmo entre alguns membros de grupos indígenas reconhecidos como artistas não há con-

senso sobre o valor de ser tratado como artista. A antropóloga Ilana Goldstein tem chamado atenção para essa dimensão, mostrando como o exemplo brasileiro é muito distinto daquele encontrado em sua pesquisa de doutorado, entre os aborígenes australianos, onde a ideia de uma "arte autóctone" tem representado a construção de novos sentidos para o próprio fazer artístico e as formas como isso pode ser direcionado para a comunidade como um todo (GOLDSTEIN, 2018, comunicado pessoal). As disputas entre reconhecer ou não a produção indígena como artística, apenas em parte estão relacionadas com o fato de a produção indígena não ser uma dimensão separada de outras esferas da vida social, pois se existe um campo artístico relativamente autônomo no "ocidente", essa produção artística também não acontece independente de outras esferas sociais.

Buscando fugir ao presentismo sem cair no historicismo (STOCKING JR., 1999), é importante fazer perguntas ao passado que estejam fundadas nos conhecimentos acumulados no presente, mas levando em consideração as problemáticas da época. Mobilizar a um só tempo as perspectivas sincrônica e diacrônica para dar conta dos momentos em que cidade, vida intelectual e arte se conformam em sentido convergente (PONTES, 2008). Quais as relações temporais presentes nas formas de colecionamento privado encontradas nessa investigação? O colecionismo pode ser compreendido aqui como a busca de um sentido de permanência como exterioridade em relação ao seu acumulador, como uma ação social que reproduz e supera a duplicidade da permanência e ausência manifesta nas coisas coletadas (LOPES, 2017).

Esse sentido de exterioridade tem temporalidades distintas dependendo do tipo de coleção a que se refere. Hierarquizando a extensão temporal dos três tipos ideais aqui propostos como referência, podemos pensar a coleção de souvenirs como uma coleção que só atua no presente. Se nutrindo de um passado idealizado, da mesma forma como os outros dois modelos, os souvenirs só produzem o sujeito no presente. Raramente uma coleção de souvenirs se mantém para além da morte física de seu acumulador e, mesmo que se mantenha, em geral os objetos são dispersos na família e não se mantém ligados à construção do prestígio de seu proprietário original. Portanto, não são objetos com extensão temporal.

O que chamei aqui de coleção antiquarianista, ou seja, as coleções acumuladas por Olly — indígenas, pré-colombianas e populares — projetaram status na produção têxtil da artista, mas esse status não se manteve pela falta de uma construção narrativa dos sentidos e de um projeto de visibilização da coleção.

Se a hierarquia de bens é parte constitutiva de uma hierarquia de valores dos grupos sociais, configurando o status de indivíduos e grupos segundo modelos e tipos de reciprocidade e redistribuição de excedentes (economias e acúmulos) individuais e coletivos, as coleções que alcançam visibilidade social contribuem sobremaneira para a projeção do status do colecionador. No entanto, a possibilidade de recuperação de parte da história desses conjuntos de coisas recoloca o passado em foco, abrindo espaços para investigações acerca de seus sentidos.

A partir de uma investigação acerca de colecionadores não institucionalizados, ou seja, de coleções não patrimonializadas cujos acumuladores utilizam mediações tecnológicas para divulgação de suas coleções, José Rogério Lopes (2017) sugere que é necessário a incorporação de um *ethos* manifesto como atitude observável para que o ato de colecionar seja renovado como prática nas gerações seguintes, atualizados os motivos e critérios de discriminação. Talvez não seja coincidência então que a irmã de Olly apresentou a coleção de botões da mãe a qual Erika dera continuidade (e que continua guardada com sua filha).

Três caixas de metal continham um mundo de sentidos. Separados por cores, botões pretos, brancos e coloridos, as caixas denunciavam um princípio classificatório. A delicadeza daquela coleção de madrepérolas, madeiras e couros já alinhavava quatro gerações de mulheres. Esses botões representavam não somente a ligação entre o passado e o presente, mas também uma aliança de gênero que vinculava vivências e reflexões às histórias ouvidas e a possibilidade de contá-las a outros. E esse vínculo era feito através de costuras que alinhavavam afetos, mulheres e gerações. Constituidoras de um *ethos* particular nessa família, provavelmente ajudaram Olly a perceber o acúmulo de coisas como extensão dos sujeitos. Não é coincidência, então, que o filho do casal Reinheimer tenha colecionado moedas e selos e que eu esteja colecionando conhecimentos sobre a família.

As motivações, os critérios de discriminação e a forma de projeção de si nas coisas se transformaram entre as gerações representadas pelos atores sociais aqui investigados. Dos botões de Clara para a cultura material indígena, pré-colombiana e cordelina de Olly identificamos práticas de produção de si muito distintas, que precisam ser relacionadas com o contexto social e histórico em que cada uma dessas mulheres se encontrava.

O colecionamento para Olly marcou o início do reconhecimento em sua *carreira*, estando assim condicionado pelas percepções dos diversos atores envol-

vidos nas interações características dos ambientes entre os quais ela transitava. Museus de arte, museus etnológicos, sítios arqueológicos e os profissionais ligados a essas tradições de conhecimento (BARTH, 1993) — conhecimentos utilizados para agir no mundo a partir da interpretação dos fenômenos capazes de influenciar na realidade das pessoas —, constituíam as percepções características dos vínculos identitários estabelecidos ao longo de suas coletas. As roupas desenhadas a partir dessas interações incorporavam esses vínculos e os transmitiam a quem as consumisse.

No entanto, esses valores estabelecidos ao longo do tempo de colecionamento e de produção de seus tecidos e roupas não se estendeu para além de seu período de vida. Apenas em parte isso se deve ao fato dela não ter investido na construção de um sentido público para suas coleções já que o sentido público também depende do contexto social.

Os significados das coisas são devedores do movimento das coisas, ou das coisas-em-movimento (APPADURAI, 1990), assim como dos valores e relações sociais em torno desse movimento. O processo de recuperação da importância das coisas no mundo social não pode minimizar o fato de que esse mundo é constituído também de valores e relações sociais. Assim, o reconhecimento e a legitimidade dos objetos, enquanto coleções, foi conquistado pelos discursos e ações empreendidas pelos acumuladores, mas igualmente pelas ações e discursos de outros atores sociais em outras teias de relação e as condições de possibilidade dos contextos em que estas se desenvolveram. A construção do sentido de uma coleção então não é perene, como mostra o exemplo usado por Susan Pierce (1994) e suas mudanças apontam para as lutas de poder envolvidas na atribuição de significados e sistemas de valor atrelados aqueles significados.

Se o trabalho de construção do valor das coleções de "arte negra", carrancas e ex-votos de Terranova ganhou o reconhecimento social entre as décadas de 1950 e 1980, a longo prazo, as alterações e dinâmicas sociais produziram um refluxo no significado daquelas coleções e na própria ideia e no interesse social por esse tipo de produção. Com a morte de Franco Terranova, a família buscou um consagrado leiloeiro para vender as coleções de ex-votos e carrancas e este lhes informou que não havia mais mercado para essas peças no mundo artístico. Seu valor estético e consequentemente econômico tinha decrescido

vertiginosamente, restava-lhes agora representar a trajetória biográfica de seu colecionador e o período histórico da arte brasileira ao qual estava vinculado.

Atualmente, a busca pela ascendência africana do conteúdo das obras que vigorava desde o século XIX vem sendo substituída pelo enfoque na ascendência africana dos artistas, o que coloca novas questões ao debate e ao universo da arte contemporânea (MENEZES, 2018). Algumas exposições e eventos ganharam destaque na segunda década do século XXI. Particularmente em 2018, ano que "celebra" os cem anos de abolição da escravatura, a exposição Histórias Afro-Atlânticas (MASP e Instituto Tomie Ohtake) foi parte de uma série de outros eventos que propunham a construção de narrativas alternativas sobre a autorrepresentação e a representação de outros em diversos campos culturais (REINHEIMER; ARAÚJO; SANTOS, 2019).

Os significados constituídos ao longo das décadas de 1950 a 1970 não tinham como fundamento a luta política pela igualdade de direito entre os diferentes grupos subalternizados e uma elite nacional, mas a construção da subjetividade e do prestígio de membros de uma classe média branca. A partir dos anos 1970, a totalidade nacional cedeu lugar a uma visão fragmentada que enfatizava a identidade de grupos particulares e categorias sociais. A reivindicação dos grupos por representação e as formulações acerca da diversidade cultural, do multiculturalismo e da multiculturalidade geraram a proliferação de museus e patrimônios (GONÇALVES, 2015), assim como uma revisão de classificações que estereotipavam os grupos a partir de um olhar externo. Cada vez mais, a representação dos grupos subalternizados é considerada legítima se vier de um pertencimento interno e não de um mediador externo ao grupo, como no caso dos colecionadores aqui mencionados.

É a essa participação de novos grupos e novas discursividades no campo artístico que autores como Hal Foster (2014), Terry Smith (2012) e Hans Belting (2006) têm chamado atenção, referindo-se por vezes a uma "virada etnográfica" que tem readmitido que a estética não é nem neutra nem desinteressada e que a leitura social das manifestações artísticas pode resultar em produções interessantes e valiosas para o mundo artístico.

Portanto, em alguma medida, a perda de valor dessas coleções está relacionada à questão da representatividade que passou a vigorar também na arte contemporânea. Os grupos subalternizados ganharam no campo artístico o direito de dizerem eles mesmos o sentido de suas coisas. O caso dessas coleções de Terranova ajuda a perceber como o reconhecimento do valor e o significado

das coleções podem passar de uma dimensão de legitimação estética para a dimensão hierarquicamente subordinada da história.

Entretanto, o fato dos valores estabelecidos ao longo do período de artificação dos objetos colecionados, ou das coisas produzidas a partir deles, não ter se mantido após a morte de seus colecionadores não significa que esses objetos não tenham conectado gerações. Os objetos acumulados por Olly e Werner e os tecidos produzidos por Olly a partir deles são o eixo em torno do qual essa investigação se desenvolveu. O mesmo acontece para a família Terranova que organiza e sistematiza atualmente o acervo deixado por Franco. Ao contrário das elites econômicas que muitas vezes doam suas coleções para museus ou constituem suas próprias fundações privadas, as coleções aqui descritas não conquistaram o estatuto de patrimônio nem mantiveram a visibilidade social que tiveram durante a vida de seus acumuladores. Ainda assim, o "poder dos objetos" (WEINER, 1987) continua servindo para que as gerações seguintes façam declarações sobre suas identidades, objetivos e fantasias.

Me interessou aqui compreender como, nas décadas de 1950 a 1980 no Brasil, esse fenômeno foi incorporado na prática de um conjunto de agentes sociais que contribuíram para transformar os valores estéticos e a constituir um campo artístico a partir de práticas e discursos nacional e internacionalmente coerentes. O colecionamento observado a partir dos materiais do casal Reinheimer e de Franco Terranova foi uma tecnologia entre outras que contribuiu para forjar novos valores a partir do reordenamento classificatório da produção material de alguns grupos até então percebidos como subalternizados e considerados a partir de disciplinas como a história, a antropologia e a arqueologia. Mas esse colecionamento serviu também para meu reposicionamento dentro do campo antropológico brasileiro, assim como tem funcionado como uma forma de reposicionamento daqueles que estão envolvidos com as coleções de Terranova, cada um em sua esfera profissional.

As coleções, enquanto resultado de *ilusões situacionais* (LOPES, 2017), são projeções de atributos individuais ou projetos de constituição de status e, nesse sentido, de legitimação de atributos ainda não necessariamente reconhecidos individual e socialmente. Quando ganham biografias próprias e se singularizam passam a representar *ilusões coletivas* ganhando sentidos diversos relacionados a memória de grupos, Estados, períodos históricos, eventos etc. Assim, as coleções são sempre constituídas na interação, seja entre o sujeito

e as coisas colecionadas, seja entre os atores sociais que identificam sentidos coletivos nas lógicas de organização que generalizam as coleções e nas instituições que os expõem. Forma-se nesse processo uma cadeia de autenticidade, isto é, a memória e o reconhecimento, através do tempo, do que a pessoa construiu. Isso não aconteceu para as coleções de Olly, nem se manteve para as coleções de ex-votos e carrancas de Franco Terranova.

Os museus de arte moderna participaram ativamente desse processo de artificação (SHAPIRO, 2007) das coleções privadas, tomando essas manifestações populares, negras e indígenas como forma de atribuir brasilidade à modernidade do design produzido em solo nacional. Em 1960, uma imagem da exposição de arquitetura e decoração no MAM-RJ mostra o arquiteto Sérgio Rodrigues em uma simulação de sala de estar. Ali, os móveis em linhas retas, estilo Bauhaus, se misturam ao único livro cuja capa é visível, *Les arts sauvages Océanie*, em frente ao qual se vê um objeto de madeira representando um orixá. Essa mistura das linhas retas (paralelas e perpendiculares), dos materiais industriais (metal e poliuretano) e das curvas sinuosas com os materiais "naturais" (madeira, couro, algodão, plantas, entre outros) são os elementos que conformaram o novo estilo dessa camada média que se constituía no Brasil a partir de uma aliança entre o colecionismo dessas novas categorias artísticas e o design de móveis, interiores e tecidos/roupas. Esses produtores individuais que surgiram, Agnaldo Manuel dos Santos, Mestre Vitalino e outros, eram os exemplares nacionais que ilustravam as categorias amplas, em geral, forjadas na Europa e EUA: "arte primitiva", "arte negra", "arte popular".

Com o tempo e as críticas à construção dessas categorias genéricas, as coleções perderam valor de troca. No entanto, os nomes de alguns produtores classificados como artistas mantiveram reconhecimento, mesmo que muitas vezes com um valor mais histórico e antropológico do que propriamente estético. Mas como essas coleções se transferem para a obra de Olly? Essa é uma das questões que busco responder no próximo capítulo.

5

A PRODUÇÃO TÊXTIL E O FEMININO EM MEADOS DO SÉCULO XX

•

> Essa peça, por exemplo, diz ela, mostrando um pano cujos detalhes importantes são folhas e galhos secos, teve a participação de Patrícia. Nos seus 7 anos, ela já mostra uma queda para arte, diz Olly se esquecendo das suas obras e pensando na netinha, como toda avó-coruja.
>
> ***Folha de São Paulo*, 1975**

5.1 De aluna a artista: trocas que operam uma conversão

Em 1952, entrada de Niomar Muniz Sodré como diretora executiva do MAM-RJ inaugurava uma nova concepção de museu para aquela instituição. O estatuto, instituído em 1951, retirou a menção às "pesquisas folclóricas" e substituiu-a por "estudos e realizações de artes plásticas, inclusive populares" (SANT'ANNA, 2011). Em lugar da busca de um folclórico abstrato como forma de produção de uma simbologia nacional, condizente com os debates da década de 1940, o museu procurava, então, se identificar com uma sociedade em transformação em que os grupos, ainda que estratificados, compartilhavam tempo e espaço. O país, que por vezes era tratado como parte da América Latina, procurava se ver não mais como um ambiente de atraso, mas com o otimismo de uma modernidade para a qual assumia papel ativo (SANT'ANNA, 2011). Imaginava-se que a

modernidade fosse redimir as mazelas da sociedade brasileira. Esse "popular" se apresentou também a partir de um novo "estilo de decoração dos espaços domésticos" específico de uma camada média, formada em grande medida por imigrantes do imediato pré ou pós-Segunda Guerra.

Na administração de Sodré o MAM-RJ passou a ter seus próprios cursos de formação artística e a divulgar as exposições nos periódicos da cidade. Vale lembrar que nessa época as fontes de informação impressa eram as mais importantes. As pessoas muitas vezes liam mais de um jornal e alguns periódicos tinham uma versão matutina e outra vespertina. A instituição passou também a organizar conferências, publicar seus próprios boletins e a buscar uma sede própria. Tanto o museu, como os artistas ali formados passaram a ocupar as páginas do *Correio da Manhã* — jornal de propriedade do marido da diretora do museu, Paulo Bittencourt — e outros periódicos, entrando na vida cotidiana de seus leitores. Yvonne Jean, repórter de arte do *Correio da Manhã*, junto com Mário Pedrosa, Jayme Maurício e Flexa Ribeiro produziram inúmeras críticas positivas sobre o museu, suas atividades e os artistas que com ele tinham relação direta.

À percepção de que o Brasil precisava de um lugar onde exibir a arte moderna se substituiu a ideia de que era preciso criar uma demanda por arte moderna. Como parte desse projeto, uma nova sede foi elaborada e desenhada por um reconhecido arquiteto modernista, Eduardo Reidy. O prédio foi erguido no mais novo signo de modernidade brasileira, o Parque do Flamengo, onde a "natureza", através do paisagismo de Burle Max, foi acomodada às necessidades da tecnologia, através de um urbanismo que privilegiava com suas vias expressas o principal representante daquele momento: a velocidade.

A socióloga Sabrina Parracho Sant'Anna (2011) chama atenção para o fato de a obra da sede definitiva ter começado pelo bloco escola, o que denotava a "vocação didática" do museu e, também seu projeto de construir uma arte moderna brasileira. Os cursos de formação começaram em 1952, com o atelier livre, de Ivan Serpa, aulas de pintura por Milton Goldring e modelagem por Margareth Spencer. Nos cursos, alunos e professores construíam novos sentidos para a prática artística. Professor rigoroso, a didática de Ivan Serpa conjugava uma "liberdade" de criação, que excluía outras possibilidades técnicas e expressivas — como o ensino da perspectiva, por exemplo — e severas críticas como forma de construir sentidos de modernidade. Os cursos de arte do MAM-RJ procuravam formar aqueles que poderiam ser, mais tarde, ali exibidos, mas

também eram frequentados por um público com objetivos variados que constituiria posteriormente os consumidores daquela modernidade ali produzida.

A categoria "liberdade" aparece como significante em diversas dimensões sociais nesse período: do gênero ao ensino da arte, passando pelo sistema político, a noção de liberdade é permeada por contradições. Na arte, as representações acerca da liberdade do artista não levam em consideração as condições objetivas de produção das obras e de seu renome, o que na prática significa o reconhecimento de seu trabalho. No entanto, a liberdade é um valor usado na diferenciação com os períodos de produção artísticas pré-modernos.

O crítico de arte Frederico Morais, mencionou em comunicação pessoal à autora (2014), a presença de "donas de casa entediadas" nos cursos de formação do MAM-RJ na década de 1960. É muito provável que na década de 1950, mulheres de classe média tenham participado dos cursos em busca por vezes de um passatempo para superar o tédio do ócio imposto à classe (ver MCCLINTOCK, 2010), mas provavelmente também de uma formação que pudesse ser transformada em atividade profissional. O investimento do museu no desenho industrial levou ao seu bloco-escola cursos de desenho gráfico, gravura e trabalhos sobre tecidos, técnicas passíveis de serem aplicadas de formas variadas no mercado de trabalho.

Na modernidade, por um lado, o advento da abstração e das novas formas de expressão trouxe maior abertura para a participação das mulheres nas expressões hierarquicamente mais legítimas da arte. Talvez por isso, a escritora e feminista Betty Friedan (1971) tenha sugerido em 1963 que as artes, à primeira vista, pareciam ser a "solução ideal" para as mulheres. No fazer artístico, trabalho e prazer não são dimensões opostas e a remuneração não aparece como finalidade última e, portanto, não coloca a mulher branca, de classe média em oposição radical aos valores de classe, gênero e raça para ela cunhados ao longo do século XIX: profissionalizar-se, mas não trabalhar — afinal uma das principais representações do mundo artístico é que seu fazer se confunde com prazer — e ter uma ocupação que não tem como foco ganhar dinheiro — papel esse reservado aos homens. Por outro lado, o surgimento do desenho industrial e gráfico abria novos campos de investimento profissional ligados à arte a partir de uma dimensão subordinada.

Contanto, as hierarquias dos objetos artísticos ainda eram influenciadas pelo gênero, sendo alguns tipos de objetos e práticas consideradas masculinas e outras femininas. As artes aplicadas, muitas vezes referidas como artesanais,

vinham desde o Renascimento sendo situadas na base de uma hierarquia onde as artes puras, provenientes de um processo de reflexão, mais do que de trabalho manual, estariam no topo.

Se o artesanato foi uma das formas de pensar a associação entre indústria e arte, essa relação era ela mesma generificada. As profissões relacionadas à indústria eram de acesso majoritariamente masculino, assim como os materiais usados estavam hierarquizados em termos valorativos de gênero. Couro, madeira e metal eram tidos como materiais mais nobres e relacionados ao fazer masculino, enquanto tecido e cerâmica eram dimensões femininas da indústria. Essa relação entre materiais e gênero era homóloga à relação entre natureza e cultura, estando o artesanato e o feminino associados à natureza e a indústria e o masculino, à cultura.

A industrialização, que chegava junto com essa nova concepção de modernidade, garantia maior acesso das mulheres ao mercado de trabalho em geral, inclusive no mundo artístico. Entretanto, mesmo com o aumento da possibilidade de ingresso de mulheres na produção artística consagrada, estas ainda tinham menos chances de alcançarem reconhecimento do que os homens. Esse reconhecimento, quando granjeado em vida, muitas vezes não era perpetuado a ponto de inseri-las na história da arte brasileira, seja como uma exceção na curva de gênero do mundo artístico — pela quantidade de mulheres que participaram da constituição de uma autonomia relativa para o campo — seja pelo fato de que contribuíram para isso por sua atuação em outras áreas. As curadoras Ana Paula Simioni, Elaine Dias e Maria de Lourdes Eleutério (2015) argumentam que, no Brasil, a maior presença de mulheres no campo artístico provavelmente está relacionada à desvalorização que a cultura em geral tem no país. Ainda que ativas no presente, pouquíssimas são lembradas para além de suas vidas. Olly foi uma dessas progressivamente esquecidas.

Os escritos feministas sobre mulheres criadoras tendem a considerar que parcerias com homens artistas geram uma invisibilização do trabalho feminino. Descritas e compreendidas pela crítica e pela historiografia como “esposas”, “companheiras”, “irmãs”, “amantes” ou “filhas” de artistas, a elas foi frequente e sutilmente negado o direito à autoria, “afirmação mais valiosa no campo das artes e da cultura” (SIMIONI, 2007, p. 90). Essa análise, entretanto, abre espaço para se imaginar que as mulheres que ingressavam no campo artístico solteiras ou com vínculos afetivos e familiares com homens cujas atividades profissionais não estivessem relacionadas a esse campo tenham tido maior facilidade em al-

cançar visibilidade e reconhecimento. Entretanto, visibilidade e reconhecimento precisam ser considerados também no tempo, em relação à inscrição dessas mulheres em uma história das artes. Só então é possível perceber como a facilidade relativa no presente não se converteu em permanência no futuro. Esse foi o caso de diversas artistas. Celeida Tostes, por exemplo, atuou mais ou menos na mesma época que Olly e no mesmo círculo (ver na fig. 23, diversas bolas de cerâmica produzidas por Celeida decorando o apartamento de Olly). As duas têm sua importância reconhecida — quando mencionadas para pessoas que as conheceram —, no entanto, nenhum livro, estudo ou exposição sobre elas foram realizados depois de suas mortes. A socióloga Ana Paula Simioni (2007) mostra através do caso de Regina Gomide Graz como a ausência de mulheres do campo artístico não se deu tanto pela falta de qualidades intelectuais ou artísticas, mas por práticas sucessivas e mais ou menos institucionalizadas de exclusão.

Através de um estudo de pesquisadoras mulheres na antropologia brasileira, Mariza Corrêa (1995) mostra que houve nesse campo profissional um reconhecimento menor das pesquisadoras casadas com antropólogos do que daquelas que tentaram fazer carreira sozinhas. Corrêa fala de um contínuo que vai das mulheres esposas às mulheres sós para argumentar que os atributos da condição feminina recobrem as personagens sociais das mulheres casadas que perdem sua identidade profissional para ganharem uma identidade de esposas. Essas parceiras de antropólogos, no caso estudado por Corrêa, ou de artistas, estudadas por Simioni, são a explicitação das expectativas sociais sobre as mulheres em geral, que são rompidas pela atuação das mulheres "sozinhas" — no sentido de mulheres que não estão vinculadas a um parceiro na mesma atividade profissional, não são casadas com um colega de profissão.

Olly foi capaz de sustentar seu nome próprio como renome enquanto estava produzindo, mas a luta social e política do gênero não se trava apenas no tempo presente da atuação. Trata-se, também, de permanecer como símbolo para novas gerações, exemplo de mulheres que ajudaram no passado a construir o presente. Portanto, a própria questão de gênero precisa ser pensada no tempo e no espaço em relação à invisibilidade e ao reconhecimento, dimensões importantes dessa luta.

Nathalie Heinich fala de círculos de reconhecimento que vão dos pares, grupos mais legítimos no campo artístico, ao grande público. Ela faz essa reflexão a partir do caso Van Gogh, pensando como ele foi reconhecido por seus pares antes de sua morte, mas somente um século depois atingiu reconheci-

mento internacional. A reputação diz respeito à forma como as hierarquias dos objetos — e das pessoas — se transformam ao longo do tempo e do espaço: na posteridade, artistas podem tanto ganhar reconhecimento como oblívio.

Essas hierarquias passam por categorias valorativas que instituem os objetos — e as pessoas — como mais ou menos artísticos. Esses valores são constituídos em relação a diversos fatores como os materiais e as técnicas usadas e a malha de instituições e atores sociais nas quais a/o candidata/o a artista circula. Assim, a obliteração de cursos frequentados, professores, técnicas experimentadas e instituições explicita a própria hierarquia do sistema fazendo "desaparecer" da história de constituição dos campos dimensões importantes para a compreensão dos processos sociais. O antropólogo James Clifford (1994) ofereceu um quadro onde algumas dessas dimensões são consideradas, mostrando como arte e cultura são parte de um sistema complexamente hierarquizado. Portanto, pensar uma produção têxtil, que resultava em vestimentas, feita por uma mulher europeia de meia idade — Olly tinha 44 quando houve sua primeira exposição, em 1958 — em um contexto de valorização da juventude ajuda a compreender as diversas conversões e reconversões de classe, étnicas, de geração e gênero que tiveram que ser feitas no processo de construção de sua carreira.

Pierre Bourdieu (1996) chama atenção para o primado da juventude que o campo intelectual valoriza, relacionado mais à negação da economia e das representações de dominação e poder que o dinheiro e a burguesia implicam do que a idade cronológica. Ainda assim, a idade cronológica de Olly provavelmente não a teria ajudado a ingressar no campo artístico, caso sua proposta fosse de produção de arte contemporânea ao invés de têxtil.

A constituição de um bloco escola no MAM-RJ, no início da década de 1950, assim como a transferência das aulas de cerâmica que Olly frequentava com Margareth Spencer para essa instituição, provavelmente aproximou-a de outros cursos. Assim, tornou-se também aluna de Renina Katz ("Cor e forma", parte do curso consta no *Acervo Olly e Werner Reinheimer*), Fayga Ostrower (Composição), Milton Ribeiro (História e teoria das artes gráficas), Kazuko Abe (Tintura-pintura em tecido a base de cera), René Leblanc (Desenho), Ivan Serpa (Pintura), Milton Golbring (Pintura), Zélia Salgado (Pintura), Santa Rosa (Pintura), Frank Schaefer (Pintura), Hilda Schulenberg (Pintura), Roberto Delamonica (Gravura), Johnny Friedlander (Gravura).

De acordo com o depoimento de sua amiga Edith Weitzfelder, Olly dava aulas de cerâmica em sua casa no Bar 20, desde a década de 1940. Foi nessa época, ex-

pondo suas peças na Galeria Exclusividade, que conheceu o crítico de arte russo Mark Berkowitz. No entanto, em seu currículo e nas colunas de jornal sobre seu trabalho parece que seu ingresso no universo artístico começou somente a partir das aulas com Spencer, no MAM. As referências às práticas artísticas anteriores foram encontradas em outros documentos e através de entrevistas. Outra dimensão de suas experiências não mencionada é a imagem: ela fez aulas de fotografia no ArtCenter, em 1974. Em uma carta (CO-97), ela fala em *Photosessions*, que poderia significar sessões de fotografias de seu trabalho, apesar de parecer menos provável, haja vista as anotações sobre imagens como se fossem anotações de um curso.

A cerâmica, arte menor, ganhava relevo quando ministrada como parte do projeto educativo do MAM. Da mesma forma, a fotografia estava associada à propaganda e ao jornalismo, não constituindo ainda uma técnica hierarquicamente equiparável a outras, como o desenho e a pintura, na produção artística. Sua participação nos ateliês do MAM-RJ foi, então, decisiva para a construção de uma carreira de artista e para a produção de uma obra no sentido da reiteração de confirmações que a apresentação dessa carreira sugere. A participação nesses ateliês constituía muito mais do que o aprendizado técnico, criava um sentido de pertencimento de grupo, ainda que esse fosse aberto e implicasse a constante inclusão e exclusão de membros e que dentro desse grande grupo, alunos e professores do MAM-RJ, houvesse subgrupos, mais ou menos reconhecidos — como o Grupo Frente, formado por alunos do curso de Ivan Serpa e o próprio professor. Esse pertencimento se dava pela participação em circuitos de trocas, direta ou indiretamente relacionados à instituição.

Ao sistema de reciprocidade que se formou entre os membros fundadores da instituição (SANT'ANNA, 2011), com os ateliês acrescentaram-se os artistas e suas produções. Olly, por exemplo, constituiu uma coleção de arte com diversas obras que foram resultado de trocas comentadas ao longo de sua vida, ou enumeradas nos manuscritos deixados. Em um escrito, ela comenta como Serpa era um professor rigoroso até ver seus lenços pintados e sugerir uma troca (IN-04).

O tecido pintado por Olly, trocado com Serpa, era uma confirmação de sua incorporação na rede de relações dos artistas modernos, uma rede de obrigações mútuas. A participação nesse sistema a partir de tecidos e roupas tinha um duplo aspecto de ser permeada e transformada tanto por quem os produzia como por quem os portava.

Desse sistema de trocas generalizadas, em que todos estão reciprocamente implicados, a sociedade de consumo (BAUDRILLARD, 1995) produz seus valo-

res, ao mesmo tempo, que os produtos trocados constituem as subjetividades de seus consumidores (MILLER, 2009). A identidade moderna desses atores sociais e dessas instituições se construía através da circulação dos objetos e os valores e informações que eles simbolizavam. A doação de obras ao museu e as trocas de obras entre si estimulavam o ingresso de outras instituições e atores sociais nesse sistema, expandindo-o e abrindo espaço para outras participações no processo de construção dessa modernidade.

Talvez, por isso, a desenhista e gravadora Marília Rodrigues (1937–2009) se lembre de Olly justamente a partir das trocas: "O que eu acho que é um traço muito importante da Olly é a generosidade dela como artista e como pessoa. De trocar informações, de abrir, de incentivar. A diferença de idade minha para ela era enorme. É claro que eu comecei a trabalhar e ter ajuda logo, mas é claro que na etapa que eu estava e na etapa que ela estava eu recebia muito mais do que poderia dar. Então essa generosidade é um traço importantíssimo. Não foi só eu que recebeu não. Ela era generosa, aberta. Quando ela organizava aquelas nuit de parfum, com aquelas roupas fantásticas, inclusive na Petite Galerie do Franco Terranova, era uma festa deslumbrante, aquelas modelos todas com as roupas da Olly. Roupas lindíssimas (RODRIGUES, 1998). Diversos entrevistados ressaltaram o que chamaram de 'generosidade'. Ainda que essa possa ser uma atribuição individual, suas consequências são sociais."

Hetty Goldberg, gerente da loja de móveis Forma à época em que Olly expunha seus trabalhos ali, descreveu uma situação na qual enumerava tanto a criatividade, como essa *generosidade* de Olly: no início da década de 1980, a Forma resolveu lançar uma linha de tecidos de decoração. Hetty, que até então fazia todas as vitrines da loja, resolveu convidar um vitrinista para isso. Foi até a Casa Alberto, uma loja de roupas para ocasiões formais, que indicou seu vitrinista. O profissional passou o dia todo fazendo uma vitrine que ficou bastante tradicional, da perspectiva da gerente. Como a inauguração da coleção seria na noite seguinte, ela ligou para Olly que morava a um quarteirão da loja. A artista chegou, tirou o sapato, entrou na vitrine e desfez todo o trabalho que o vitrinista levara um dia inteiro preparando. Pegou os tecidos e foi amarrando. Aos poucos eles formaram uma bola colorida de um metro e vinte de diâmetro que ocupou quase toda a vitrine. Tecidos misturados, de todas as cores e, ao lado deles, uma única espreguiçadeira. "Foi uma das vitrines mais lindas que a Forma já fez" (HETTY, 2015).

A *generosidade* é a forma mais acabada das prestações totais a que se refere Marcel Mauss (2003). Seu caráter voluntário encobre a dimensão econômica e

obrigatória da retribuição. As prestações são impostas e interessadas e é nesse processo de receber e retribuir que as estruturas sociais e as hierarquias se constroem e destroem. Um exemplo, de uma relação interrompida ou desestabilizada devido a um entendimento equivocado quanto a quem devia o que está em um rascunho de carta que Olly deixou entre seus documentos (MA-10). Marina, a destinatária da carta, tinha conseguido em algum momento trabalho para o marido da artista. Parece, também, que Marina estava adoentada, ou assim se apresentava na tentativa de justificar o cancelamento de dois trabalhos encomendados a Olly, depois que os serviços já estavam em andamento. A carta é um desabafo que lista as várias trocas desenvolvidas entre as duas partes ao longo do tempo, acusando de falta de respeito o cancelamento das encomendas, ainda que reconhecendo as diversas coisas que a destinatária da carta teria feito para o casal. A variedade de formas de oferta, recebimento e retribuição no sistema de reciprocidade, além do caráter desinteressado que é usado como modelo formal de comportamento no campo artístico abre espaço para desentendimentos quanto aos critérios de avaliação das várias moedas usadas nas trocas.

Participar de exposições, coletivas ou individuais, era também parte desse sistema. Como já mencionado, a primeira exposição individual de Olly foi realizada na Galeria Contemporânea em 1958, a convite de Norman Westwater, designer e proprietário da loja de móveis Mobília Contemporânea, onde ficava a galeria. Norman veio para o Brasil no início da década de 1950, fugindo de uma Europa devastada pela guerra. Em meados dos anos 1950, o MAM-RJ começou a anunciar a construção da Escola Técnica de Criação. Baseada nos princípios da Escola de Ulm, o objetivo era formar profissionais técnicos para intervir no mundo a partir do desenho industrial. No entanto, a Escola ganhou independência e tornou-se uma instituição autônoma, a Escola Superior de Desenho Industrial (SANT'ANNA, 2011), onde Westwater foi professor no início da década de 1960. Foi também um dos primeiros membros da recém instituída ABDI (Associação Brasileira de Desenho Industrial)[1].

1 O arquivo pessoal de Westwater encontra-se na Inglaterra, com sua viúva, Nedra Westwater. Trata-se de um acervo riquíssimo sobre a década de 1950 e início de 1960, quando Norman participou do contexto de formação do design brasileiro através do desenho de móveis decorativos, mobiliário para banheiros e design de cenários para teatro. Em 1968, ficou responsável, junto com Karl Heinz Bergmiller, pela representação inglesa da primeira Bienal de Design do Rio de Janeiro, a Desenho Industrial 68, realizada no MAM.

Segundo Olly (MA-33 s.d.[2]), sobre o evento na Galeria Contemporânea, Mario Pedrosa passou horas vendo a exposição e qualificou seu trabalho como musical. Foi então que Niomar Muniz Sodré a convidou para expor no MAM-RJ. Ao lado de grandes exposições, o museu organizava exposições de seus alunos, "apesar de ter exposições solicitadas constantemente e de recusá-las com a mesma frequência e rapidez com que eram feitas" (SANT'ANNA, 2011, p. 117). Nos boletins internos, as turmas infantis de Ivan Serpa ganhavam destaque e todo os anos, durante a década de 1950, os trabalhos desenvolvidos pelas crianças eram expostos. Em 1953, as obras dos alunos de cerâmica foram apresentadas ao lado das peças de mestre Vitalino, popular e erudito constituindo essa modernidade planejada, mas também o popular como origem filogenética da humanidade, homóloga à infância para a ontogênese.

Mário Pedrosa teve um papel fundamental na apresentação do Grupo Frente, além de outras exposições de alunos do museu, ao assumir sua autoridade de sócio e membro do conselho diretor da instituição, crítico de arte e funcionário do museu. Esse foi o caso da primeira exposição de Olly nessa instituição, em 1960. Em 1949, Mário Pedrosa havia defendido sua tese, "Da natureza afetiva da forma na obra de arte", para a cátedra de história da arte e estética da Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro. A abstração geométrica era a colocação em prática dos conceitos centrais ali defendidos.

Pedrosa se interessava pelos mecanismos da percepção humana, acreditando que a arte tinha um papel fundamental na transformação da sensibilidade de forma a desenvolver uma consciência de sua historicidade e das possibilidades de um contexto libertário e democrático. A abstração era a forma de alcançar essa nova sensibilidade de forma global, não no sentido de acompanhar tendências internacionais, mas de uma possibilidade comunicativa. Essa postura tinha também um componente político relacionado aos contextos brasileiro e internacional referentes tanto ao Partido Comunista como à Guerra Fria. Ao mesmo tempo, produzia uma tensão com o desenho industrial, já que defender a abstração era defender a arte como expressão e não como técnica.

---

2 Suponho que muitos dos manuscritos que constam no *Acervo Olly e Werner Reinheimer* sejam dos anos de 1985 e 1986, intervalo entre o segundo AVC e o último e fatal. Após o segundo AVC, Olly ficou sem mobilidade do lado direito e passou a escrever com a mão esquerda. Sua caligrafia em alguns manuscritos é, então, o indicativo de data aproximada. A datação também é deduzida do conteúdo dos escritos.

Na década de 1950, ainda havia o predomínio de um paradigma estético ligado ao modernismo da década de 1940. No Brasil, a legalização do Partido Comunista, em 1945, levou à filiação de artistas de diversas concepções estéticas, que apoiaram de formas variadas sua organização. Esses artistas ofereceram trabalhos cujo valor de venda era revertido para o partido; personalidades reconhecidas foram indicadas para candidaturas diversas e palestras centradas na reforma agrária, na miséria do povo e no sofrimento se multiplicaram. Muitas vezes, "a indignação em relação às condições sociais era deslocada para a materialidade do quadro dignificando o sofrimento, a pobreza e a miséria no registro estético" (REINHEIMER, 2014). Assim, quando começou a década de 1950, a arte figurativa se encontrava, ainda, presa a temas específicos e o trabalho era avaliado mais em termos éticos e morais do que estéticos.

A luta de Pedrosa contra a instrumentalização dos artistas em favor de interesses políticos e em detrimento de questões estéticas foi também consequência da participação em diversos debates nos congressos da Associação Internacional de Críticos de Arte, nos quais esteve presente. Nesses congressos debatia-se, nas entrelinhas, os nacionalismos que resultaram nas duas guerras e o papel que a arte teria na manutenção da paz. Nesses debates, o indivíduo e sua subjetividade apareciam como recursos aos quais os artistas deveriam se voltar para encontrar questões que dissessem respeito especificamente à interioridade na qual fundar uma arte autônoma. O principal argumento era a noção de liberdade do artista, o que condizia com o clima de Guerra Fria que o mundo atravessava.

"A representação abstrata colocava o desafio de se avaliar questões intrínsecas à prática da pintura, como o uso de texturas, o equilíbrio de formas e cores e a distribuição destas no espaço da tela, prestando atenção na composição como um todo, sem fazer referência a dimensões heterônomas ao fenômeno artístico" (REINHEIMER, 2014, p. 20). No entanto, ainda que a hegemonia da pintura abstrata sobre a figurativa como parte importante da transição para essa nova forma de fazer e falar sobre arte tenha sido, no Brasil, em grande medida uma conquista de Mário Pedrosa, ela não se deveu somente ao crítico. A troca de informações e a sociabilidade entre os artistas, professores e alunos nos ateliês do MAM-RJ contribuíram para que, aos poucos, fossem todos aderindo à abstração como um caminho para novas formas de expressão artísticas que surgiram na segunda metade do século XX. Lígia Dabul (2001) mostra em sua etnografia da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no final da década de

1990, como se constroem as identidades de artistas através, também, de artifícios didáticos que vão consolidando formas de lidar com o espaço, o tempo, o corpo e os materiais artísticos que são considerados significativos, legítimos por determinadas teias de reciprocidade.

Se os textos dos críticos de arte são importantes ferramentas de legitimação de novas propostas artísticas, outros dispositivos também devem ser levados em consideração ao se pensar o surgimento de qualquer estilo artístico. Olly deixou anotações (MA-41, MA-10) que são indícios de algumas das estratégias didáticas para atribuição de sentido à abstração. Trata-se de um resumo de como se pensa a questão do *movimento* e do equilíbrio na arte moderna, a partir do uso da linha. Diversos comprimentos, espessuras e formas que a linha pode assumir para dar movimento ao quadro. Essas formas de representação gráfica e os espaços que elas criam são associados à fala e à música, criando sentidos que não necessariamente existiram em épocas anteriores.

Linhas que podem ser finas ou grossas; interrompidas, como a frase falada; com a voz aumentando ou diminuindo, como se canta; podem ser onduladas, como no barroco. São convenções possíveis para a interpretação de uma representação visual que é abstrata, isto é, não tem um tema explícito. Esse cânone é usado hoje na leitura de qualquer representação, mesmo figurativa. Um desenho de nu a lápis, por exemplo, é considerado mais ou menos *estático* de acordo com a estabilidade da espessura das linhas que o constituem. Os cursos do MAM-RJ foram assim tão importantes para a construção da hegemonia da abstração e o início de uma nova concepção de arte como as defesas públicas de Pedrosa. As convenções criadas e aprendidas nas aulas construíam uma linguagem própria sobre arte e criação artística, cujos significados eram partilhados entre alunos, artistas e intelectuais e disseminados entre um público mais amplo nas colunas de arte dos periódicos. No período de formação de Olly, essas eram algumas concepções do que era considerado legítimo na produção artística.

A artista expôs em 1960 sua produção em tecidos no MAM do Rio. A exibição foi intitulada Tecidos Olly e consistia em tecidos pendurados, com pinturas sem figuração. Tratava-se de combinações de cores, linhas e formas abstratas. Os tecidos pareciam telas, sem chassis (fig. 67). Infelizmente não encontrei nenhuma imagem colorida dessas primeiras exposições, mas os comentários de críticos de arte e outros atores sociais atestam para a recepção que causavam as combinações de cores que ela usava. João Cabral de Melo Neto (1960)

escreveu em uma dedicatória que ela fazia "poesia com as cores" e Frederico Morais (1975) chamou atenção para "sua sabedoria cromática" como uma de suas "qualidades maiores". Décadas depois, quase todos os entrevistados para a pesquisa ainda comentaram sobre o colorido de seus trabalhos.

Depois do Rio de Janeiro, a mostra seguiu para o Museu de Arte Moderna de Salvador. Ali, Olly reencontrou Norman Westwater e conheceu sua futura esposa, Nedra que narrou um desses encontros (2016)[3]: "Olly Reinheimer estava na cidade para preparar a abertura de sua exposição, Tecidos Olly. Como Norman tinha negócios a fazer, eu concordei em vê-la e convidá-la para passar o fim de semana na Baleia Branca, que foi como nomeamos nossa casa na ilha (de Itaparica). Ela não estava em seu quarto, no Hotel da Bahia, então atravessei a rua Campo Grande até o Teatro Castro Alves. Encontrei-a preparando sua exibição, no saguão, um vasto espaço suavizado com cortinas do teto ao chão. Apesar de não a conhecer bem, a figura pequena e robusta andando de um lado a outro, ajustando as telas enquanto dava ordens a um grupo de assistentes, era inconfundível. Ela parecia intimidadora."

— Senhora Norman! — disse ela, sorrindo como uma criança.

Eu ri. — Ainda não! — falei.

— Veja, eu quero que você escolha um presente de casamento. Qualquer comprimento de tecido que goste. Mas não pode tê-lo agora. Só quando a exposição acabar.

Gaguejei agradecimentos e tentei me concentrar nos tecidos — uma mistura de desenhos figurativos e de plantas ousados, pintados à mão, batiks e padrões sutis, impressos em blocos. As orquestrações de cores eram extraordinárias, variando de furioso aos mais sublimes adágios.

— Cada um é uma obra de arte! — Eu disse, confusa

— Vou precisar de Norman para me ajudar a decidir.

— Você é perfeitamente capaz de fazer sua própria escolha" — respondeu Olly[4] (dessa viagem encontramos no acervo o panfleto do Hotel Baleia Branca, mencionado no capítulo anterior. No item 5.3, menciono o tecido ofertado a Nedra que foi testemunho de seu depoimento à pesquisa, em 2015, quando esteve pendurado atrás de Nedra durante toda nossa conversa).

---

3 Nedra e Norman passaram sua lua de mel no apartamento de Olly e Werner, em Ipanema, quando os moradores estavam viajando.

4 Trecho de seu livro de memórias, "An Island in Brazil", ainda inédito.

A exposição foi para o Museu de Arte Moderna da Bahia a convite de Lina Bo Bardi e Odorico Tavares, e para o II Salão anual de Curitiba, no Museu de Arte Moderna de Curitiba. A arquiteta Lina Bo Bardi, segunda esposa de Pietro Maria Bardi, contribuíra, em 1951, para a implantação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), e a criação de uma coleção de indumentária (ou Seção de Costumes, como Bardi preferia) e a realização de dois desfiles de moda no MASP.

O jornalista Odorico Tavares (1912–1980) apoiou a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia, projetado e dirigido por Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi e Assis Chateaubriand. Tavares dirigia na Bahia os jornais *Diário de Notícias, Estado da Bahia* e a *Rádio Sociedade da Bahia* e, mais tarde, a TV Itapoan, empresas dos Diários e Emissoras Associados de Chateaubriand. Portanto, assim como no Rio de Janeiro, a participação da mídia na Bahia foi fundamental para a publicização do MAM-RJ e sua proposta. Em uma das divulgações da exposição de Olly em Salvador, na revista DN, vemos a imagem de seu trabalho ao lado de uma coluna sobre "A pintura alemã através do século" (BANDMAN, 1961). O artigo fala da semelhança entre pintores alemães dispersos por outros países e sua relação com o expressionismo (*Der Blaue Reiter, Die Brücke* etc.) e nomes como Kokoschka, Emil Nolde, Pechstein, entre outros.

O artigo é ilustrado com dois tecidos de Olly, pendurados em uma parede, na parte superior da imagem. À frente dos tecidos, um casal observa de costas para o leitor. A artista não é mencionada no texto, e nem precisa. Uma semana antes, um artigo na mesma revista falava de sua trajetória de imigração, assim como de seu trabalho e da divisão do mesmo com as ocupações domésticas (GUERRA, 1961). Ao longo da década de 1960, em diversas colunas de jornais falando de seu trabalho aparecem referências ao fato de não ter abandonado suas "obrigações" domésticas junto ao filho e ao marido.

As décadas de 1960 e 1970, no Brasil, marcaram o movimento inverso da industrialização inglesa. No século XIX inglês, foi necessário negociar os limites da família, retirando as mulheres do mercado de trabalho pago e construindo-se um teatro no qual a família e o lar ficavam reservados à dimensão feminina e o trabalho pago e o poder político ao masculino. Na segunda metade do século XX, o Brasil tinha que renegociar esse teatro já que havia uma exigência, tanto da indústria como do movimento feminista, de ingresso das mulheres no mercado de trabalho pago. Se o afastamento das mulheres do mercado foi o fundamento para a obliteração do trabalho doméstico e sua consequente desvalorização como forma de de-

finição da feminilidade ou da "mulher de família", era preciso na segunda metade do século XX encontrar formas de negociar com essa ideologia.

As artes eram a forma mais condizente com o ingresso dessas mulheres brancas e de classe média no mundo do trabalho, já que a ideologia que sustentava as esferas criativas era a do dom, mais que a do ganho financeiro[5]. No século XIX, se criou "um cordão de isolamento de degeneração racial" em torno daquelas mulheres que trabalhavam pública e visivelmente por dinheiro. As luvas brancas eram uma das formas de separar socialmente o ócio do trabalho (MCCLINTOCK, 2010:320). No século XX, aquelas mulheres que ocupavam uma posição social análoga àquelas que usavam as luvas brancas entravam no mercado de trabalho afirmando a importância desse como um passo importante do feminismo, mais uma vez invisibilizando as mulheres que nunca deixaram de trabalhar.

Anne McClintock discorre sobre as relações entre capitalismo industrial e patriarcado encontrando na domesticidade um espaço de confluência. A própria formulação de uma fronteira entre público e privado, entre espaço de trabalho e espaço doméstico foi uma forma de manter as contradições do liberalismo ocultas atrás de clivagens de gênero, classe e raça. Quando Olly traz à tona seu trabalho doméstico, é ao mesmo tempo uma forma de se manter nos limites aceitáveis do patriarcado e explicitar as contradições que ele engendra. Ao mesmo tempo que confirmava seu valor como mulher dentro das normas heterossexuais e burguesas, ela apresentava uma condição estrutural revolucionária de liberdade econômica e profissional. Trabalhar era a transgressão afirmada ao reforçar seu papel de "mulher do lar", esposa e mãe. O que ela expunha não era tanto o trabalho profissional, já que esse era em certa medida esperado das mulheres de classe média com a industrialização brasileira. Ela expunha o trabalho doméstico, o lugar de mãe e o de esposa, explicitando a conversão da subordinação em afirmação.

Em alguma medida, ao enfatizar o trabalho doméstico, Olly colocava-o em evidência e o incluía no cálculo do valor comercial de seu trabalho profissional. As contradições do mundo industrial aparecem então na dimensão de gênero, étnica e de classe e esteticamente podem ser resumidas no evento do bueiro fotografado para ser transformado em sol (fig. 108). Ao mesmo tempo, era a exposição dessa dimensão do "anormal" — o bueiro, o corpo indígena, a produção

5 Atualmente, esse discurso do desinteresse financeiro e da falta de compromisso que fundou a modernidade artística já não é mais aceito sem restrições.

popular, o trabalho doméstico, o primitivo e o irracional transformados em arte — que dotava de normalidade a mulher branca, heterossexual, casada, de classe média, que a condição de profissional liberal transformava em "moderna".

A convergência entre esposa, criada e escrava fez parte da reinvenção do espaço doméstico mantendo a família na esfera "natural" e reservando a esfera política da sociedade civil para os homens aos quais se restringia a noção liberal de individualidade soberana e racional. A ideia da submissão natural — mulheres, escravos, servos e colonizados — era assim o outro por excelência da noção de indivíduo liberal racional. A esfera doméstica, como âmbito da submissão natural, assim como o primitivo, âmbito da submissão racial — domesticidade e império — são elementos essenciais para a formação da imaginação liberal (MCCLINTOCK, 2010). No entanto, a contabilidade racional do mercado necessitou, no século XIX, do espaço doméstico como arena de incorporação dos sistemas de quantificação, medição e levantamento. Expor o trabalho doméstico no contexto da industrialização brasileira era assim uma forma de explicitar a imbricação da esfera pública e do espaço doméstico, expondo o valor social e econômico do trabalho doméstico e manual das mulheres. Mas, para fazê-lo, a artista lançou mão de seus privilégios de classe, gênero e etnia sobre outras opressões.

Durante a exposição em Salvador, Jayme Maurício (1961) e Clarival do Prado Valadares (1961) escreveram sobre ela no *Correio da Manhã*, fazendo elogios a suas roupas e exaltando seu sucesso em Salvador. Não se trata de coincidência a imagem do trabalho de Olly ilustrar o artigo sobre os expressionistas alemães. Nathalie Heinich (1991) chamou atenção para as formas de inserção de artistas modernos no contexto da história da arte. É necessário criar um "espaço hermenêutico" dentro de um sistema de interpretações no qual o nome de um artista seja relevante para diversas áreas distintas. Identificado esse espaço, o artista é diferenciado de seus pares e em seguida críticos especializados estabelecem sua grandeza.

Os discursos autorizados, de professores, críticos de arte e galeristas com suas avaliações públicas, seja em aula, seja em textos para exposições ou colunas de jornal, estabelecem relações do trabalho com a história da arte, criando espaços onde a artista pode ou não vir a ser inserida seja pelos historiadores da arte, seja por historiadores, psicólogos, sociólogos e antropólogos. Dispor de um discurso autorizado no período em que está produzindo é uma das formas de uma artista confirmar sua capacidade de produzir significado para um

conjunto de atores. Expor seu trabalho em mostras, receber prêmios e ser adquirido por uma clientela são outras formas de afirmação dessa capacidade, conduzindo ao que poderia ser denominado uma carreira artística.

O expressionismo era o espaço na história da arte. A diferenciação ficou a cargo de Jayme Maurício, ele mesmo crítico especializado, contribuindo junto com Pedrosa, Berkowitz e outros para o estabelecimento de sua grandeza. A diferença entre Olly e outros artistas estaria no fato de fazer uma "moda brasileira", que Maurício associava ao desenho de interiores, ao desenho industrial e à tipografia. A artista era ao mesmo tempo inserida na história da arte e na indústria através do design.

Na década de 1950, Gilda Melo e Souza defendeu sua tese sobre moda no Brasil[6]. O livro só foi publicado em 1987, início da institucionalização do ensino de moda. Foi só em 1978 que a interseção entre a indústria do vestuário ou indústria têxtil e a moda começou a aparecer em diversos Institutos de Ensino Superior do País. Entretanto, só em 1986, o termo moda foi novamente utilizado no título de uma pesquisa de pós-graduação Stricto Sensu. Somente em 2004, o Ministério da Educação aprovou as Diretrizes Curriculares Nacionais para os cursos de graduação em design orientando que os currículos de formação em moda seguissem as mesmas diretrizes educacionais daqueles cursos. Atualmente, os cursos na área de moda mudaram sua nomenclatura para "design de moda", incluindo diversas disciplinas do repertório teórico de design (BONADIO, 2010).

A associação do trabalho da artista com a tipografia, que ganhou contornos de modernidade com Jan Tischichold (1902–1974), foi uma das formas usadas pelos atores da época para tratar o design de vestimentas como parte de um campo mais amplo do design em processo de institucionalização no Brasil. Maurício defendia o fenômeno como tipicamente psicológico, assim como econômico, e ainda descrevia suas criações como colocando problemas artísticos: "Olly será talvez a mais qualificada contribuição ao que se pode chamar a 'moda brasileira', resolvendo com suas finas criações em algodão e seda, o problema de cor e forma" (MAURÍCIO, 1961). No dia seguinte, Clarival do Prado Valadares (1961) complementou: "Se, Olly usa o pano de costurar para sua pintura, ela o faz com a mesma dignidade do poeta que escreve seus poemas sobre qualquer papel". Psicologia, literatura, história e a indústria estavam sendo

6 Bonadio (2010) identificou uma primeira tese defendida em 1926, na UFRJ, denominada Da mulher — Proporções, beleza deformação, hygiene e moda, hygiene e Sport, por Virgilio Mauricio da Rocha.

acionadas para interpretar seu trabalho e constituir para a indústria têxtil em geral um valor positivo quando esta se tornava parte do consumo de massa no Brasil, mas perdia terreno com a entrada dos fios sintéticos.

No século XIX, as mercadorias industrializadas foram associadas nas propagandas a valores morais do império britânico. As produções têxteis manufaturadas com técnicas semi-industriais por mulheres brancas de classe média em meados do século XX eram apresentadas nas colunas de jornais e nas revistas ilustradas como o caminho para uma indústria criativa brasileira. Tentava-se, em alguma medida, compensar a perda de mercado devido à manutenção de formas pré-industriais, aliada à falta de renovação no sistema de maquinário e à entrada dos tecidos sintéticos com a criatividade de uma produção feminina, que atribuía ao tecido brasileiro características ao mesmo tempo tropicais e familiares.

O trabalho de Olly se insere no mesmo contexto das campanhas da Rhodia com mulheres fotografadas com roupas que remetiam às coleções com nomes como café e sol, entre outros (BONADIO, 2014a). A mercadoria teve no século XIX um papel de justificação e propulsão da conquista à África. No Brasil, no século XX, a mercadoria justificava e impulsionava a conquista de um mercado interno com o uso de ícones nacionais. O sol, o café, o mar era o que estava sendo vendido nas roupas e tecidos, mas também a modernidade da minissaia, a "liberação" sexual feminina, a entrada da mulher no mercado de trabalho. Se na propaganda imperial britânica do século XIX as mulheres desapareciam, nas décadas de 1960 e 1970, as mulheres são a mercadoria e as consumidoras. São elas que aparecem nas fotografias vestidas de sol, de mar, com mapas sobre a pele e com pinturas corporais karajá (fig. 89 a 193). Trata-se aqui também do fetiche da mercadora, isto é, seu valor de troca e sua potência como signo (MCCLINTOCK, 2010).

Nas exposições e mostras podemos perceber algumas relações sociais mobilizadas pela artista explicitando como as carreiras estão relacionadas a pertencimentos sociais. Tanto quanto a filiação ao abstracionismo, importava o fato de suas produções artísticas estarem relacionadas ao mundo do design, o que condizia com o projeto político do MAM-RJ de estimular a associação entre arte e indústria como forma de enaltecer uma modernidade particular, nacional. Nesse caso, não se trata de um pertencimento étnico, mas institucional, no sentido de um grupo de atores sociais consagrados no campo artístico como críticos, produtores ou consumidores/colecionadores que corroboravam aquele produtor e sua produção como condizentes com os valores que a instituição almejava projetar. O MAM-RJ ganhou reconhecimento como instituição

de formação de artistas modernos entre as décadas de 1950 e final de 1970. Independente da avaliação do tempo, havia uma predisposição em qualificar positivamente o trabalho de quem tivesse sido formado nessa instituição e, preferencialmente, ali tivesse exposto. Isso provavelmente explica em parte porque os cursos mencionados por Olly em seu currículo são exclusivamente os realizados naquele museu.

Uma vez identificada como aluna/artista formada no MAM-RJ, sua sensibilidade atestada pela autoridade de críticos e galeristas, outras possibilidades se abriram. Ela já tecia desde ao menos 1953, quando Edith Weitzfelder contou ter aprendido com ela alguns pontos de tricô e crochê. Mas é possível que sua formação artesanal esteja relacionada às escolas técnicas de Berlim. A aproximação de seu trabalho com a arte foi feita também pelo apagamento de sua formação artesanal, o que incluía moda e design. A menção a aulas de modelagem ministradas por ela foi feita no currículo mais antigo do acervo (DE-04-B). Em todos os seguintes, os cursos de modelagem não são mais mencionados.

Na busca por registros escolares na Alemanha, Olga Helene Blank não consta no Instituto de Pesquisa em Educação de Berlim. Portanto, não se tem certeza da escola que frequentou, nem no ensino fundamental e médio, nem em possíveis escolas técnicas. No entanto, a qualidade das modelagens das roupas que criou nas décadas de 1960 e 1970 e o fato de ter lecionado modelagem na Escolinha de Arte do Brasil, no Instituto Pestalozzi, no Colégio de Crianças com Deficiências Auditivas e ainda o fato de trabalhar com cerâmica antes de começar a fazer cursos no Brasil sugerem que ela tenha feito algum tipo de formação que provavelmente incluíam cursos de corte e costura.

Edith Weitzfelder (1998), amiga do casal Reinheimer, desde a década de 1940, conta que morava na mesma vila no Bar 20, em Ipanema, onde tinham um grupo que fazia cerâmica. A cerâmica, assim como a tecelagem, foram as disciplinas direcionadas para as mulheres pela Bauhaus (SIMIONI, 2010). Provavelmente as outras escolas de Artes e técnicas de Berlim, nesse período, compartilhavam da mesma estrutura pedagógica.

O aprendizado de corte e costura pode, também, ter sido através de revistas especializadas alemãs e brasileiras. Como em Mittweida ela era muito nova, é possível supor que isso tenha ocorrido em Berlim. Duas escolas na área de design e moda eram célebres na época: Lette-Verein e Reihmannschule. Entre 1932 e 1933, houve também a Bauhaus.

A Lette-Verein e a Reihmannschule ficavam no Bayrische Viertel (distrito bávaro), um bairro elegante no qual moravam além de vários judeus, que frequentavam uma sinagoga ortodoxa local, intelectuais como Albert Einstein, Erich Fromm, Gisèle Freund e Erwin Piscator. A Reihmannschule, fundada por Albert Reihmann em 1902, tinha oficinas têxteis e treinamento em moda e design. Era, na época, mais importante que a Bauhaus.

A Escola Lette-Verein foi fundada em Berlim, em 1866, por Wilhelm Adolf Lette como uma associação para promover a "aquisição de competências pelo sexo feminino", com cursos técnicos como Comércio, Ciências Domésticas, Ensino Fotográfico, Telegrafista, Escola de Tipógrafas, Encadernação de Livros e Metalografia (CYTRYNOWICZ; CYTRYNOWICZ, 2015). Essa escola tem um arquivo com desenhos e modelagens de vários de seus alunos que merece ser investigado na possibilidade de encontrar algo assinado por Olga. É preciso lembrar que grande parte da cidade de Berlim foi destruída durante a Segunda Guerra. Os acervos foram parcialmente recompostos pela doação de alguns documentos que sobreviveram nas mãos de seus proprietários privados. Entretanto, muitos desses mesmos proprietários tiveram que fugir do país durante a guerra e mesmo os que ficaram tiveram parte ou todos seus pertences destruídos. Portanto, ainda que não se tenha encontrado registros, é possível que Olga tenha sido aluna de um desses cursos. Essas são apenas suposições, mas mesmo que ela não tenha frequentado nenhuma dessas escolas, é provável que o estímulo à participação de mulheres na esfera artesanal vinculada à indústria tenha sido tema de revistas, rádio e talvez outras mídias em Berlim quando ela ali residiu.

Em um catálogo de exposição (MROW-G 61, 1961), Pedrosa e Jayme Maurício comentam seu trabalho, exposto junto com tapeçarias de Fayga Ostrower, Nicola, Ismael Nery, Lisete Meimberg, Douchez, Consolar e Brennand. Em muitas colunas, ela já fora apresentada como tecelã. Assim como a cerâmica, a tapeçaria tinha sido um dos cursos privilegiados para as mulheres na Bauhaus. Paul Klee, junto com Gunta Stadler Stölzl, primeira aluna da Bauhaus e depois professora, estudaram na tecelagem, além da relação entre cor e forma, o uso de pigmentos naturais para tingir os fios. Olly, além de produzir suas tintas com químicas industrializadas, também fazia pesquisas de tintas com terras, plantas e flores. Esse foi um investimento constante em sua trajetória.

Ao mesmo tempo que a costura fora uma forma de conquistar alguma autonomia financeira para as mulheres mais pobres, a roupa foi, ao longo do século

XIX, o lugar das contradições de classe e gênero. Como argumenta McClintock (2010), o ócio das mulheres de classe alta era exibido nos vestidos produzidos pelas mulheres trabalhadoras nos chamados suadouros. Na década de 1960, Olly se tornava economicamente independente em seu casamento com base em um trabalho manual que significara no passado a subordinação de classe, raça e gênero. A troca implícita em seus trabalhos, os tecidos transformados ou não em roupas e objetos de decoração, era uma troca direta entre uma mulher de classe média com outras — poucas vezes homens — de classes superiores à dela.

A presença de grupos subalternizados nessas trocas não estava tanto na exploração do trabalho por parte da artista, mas na representação dos grupos periféricos como forma de construção de um discurso de pertencimento em que a artista era ela mesma detentora de uma posição ambígua frente às elites nacionais brasileiras. A possibilidade de contaminação dessas elites em relação à *estrangeira*, isto é, o perigo da ambiguidade era contido pela troca de dinheiro (MCCLINTOCK, 2010). Em certa medida, essa troca ritual de dinheiro por produção artística era uma forma de confirmação da fantasia de controle das elites sobre essa camada média intelectual. Essa constituía uma parte importante do campo cultural do período e, sobretudo, um controle sobre essa e outras mulheres que ingressavam no mercado de trabalho. A industrialização na Inglaterra, no Brasil e em diversos outros países teve como base a indústria têxtil, assim como a escravidão, o açúcar e as especiarias. É por isso que Hobsbawm (1977) afirma que quando se fala em industrialização, fala-se, necessariamente, em algodão e escravidão.

Olly projetava, pintava e costurava ela mesma seus tecidos e roupas na década de 1960, assim como fazia o trabalho de casa. Ao fazê-lo, desafiava a ideologia da ociosidade feminina. Essa ênfase no trabalho doméstico era tanto uma forma de se afirmar como classe intermediária entre a elite e as classes trabalhadoras, como uma forma de reforçar sua origem étnica alemã. Sua "mania de limpeza" (depoimento, 1998) pode ser interpretada como parte de uma poética de disciplina social e purificação racial (MCCLINTOCK, 2010), servindo como parte de rituais de purificação que buscam legitimar a imposição de valores culturais por parte de alguém que ocupava ela mesma o lugar da ambiguidade: mulher, judia, alemã, artista, branca, heterossexual e de classe média. Alguns desses atributos servindo para neutralizar ou contradizer outros.

Regina Gomide Graz, uma das primeiras artistas brasileiras a fazer tapeçaria, tinha introduzido o Art Déco no país por meio de suas almofadas, tapetes e cortinas. Já havia, portanto, algum reconhecimento para essa prática. Ainda que hierarquicamente ocupasse um lugar de menor visibilidade frente a outros materiais e técnicas artísticas, a identificação dos professores do MAM-RJ com a orientação da Bauhaus colocava a tapeçaria, junto com a decoração e a indumentária em lugares privilegiados em relação a outros períodos históricos da produção artística no Brasil.

Havia uma proximidade do MAM-RJ com o campo político nas duas décadas iniciais da instituição. Atestam isso tanto a presença de políticos importantes nas imagens de exposições desse período, como os patrocínios de exposições na instituição e de alunos seus no exterior.

A industrialização no Brasil tornava sedutoras as propostas de contribuição da dimensão humana nesse novo mundo de máquinas que parecia perder em sensibilidade. Trabalhos como o de Olly pareciam legitimar o ingresso de mulheres no mercado de trabalho sem desafiar um suposto papel feminino, que aparecia construindo um lugar de brasilidade para essa indústria nacional em estagnação frente ao mercado internacional. Um recorte de jornal, cuja origem não foi identificada, exalta isso: "Conseguir originalidade em meio aos inumeráveis mestres que a indústria pesada desenvolveu já é tarefa bem difícil. Ela o alcança, pois, com um dos ideais da Bauhaus: embelezar os utensílios ou produtos do uso diário" (MROW-G 58, 1962).

Em 1966, voltou a Lima para expor novamente no The Art Center. Em ambas as viagens a esse país ela visitou sítios arqueológicos e adquiriu peças de cerâmica e tecidos Paraca. Lourdes Mello (1998) contou que ela voltou do Peru "apaixonadíssima. Disse que nunca viu um lugar tão colorido". Segundo ela, a artista mudou sua gama cromática e incorporou figuras em seu trabalho depois dessas viagens. O abstracionismo já era prescindível. Ao assumir a direção do MASP, Mário Pedrosa declarou que se despedia da "crítica militante" e assumia uma posição "menos agressiva e mais neutra" (PEDROSA, 1960, ênfases no original). Institucionalizava-se, então, não a abstração como estilo, mas certa "liberdade" — ou a obrigação da inovação — através da experimentação com suportes, técnicas e materiais que marcaria a arte contemporânea pelas próximas décadas.

O MASP tinha uma coleção de objetos pré-colombianos. Provavelmente, como forma de valorização dessa coleção, em 1966, Olly foi convidada a fazer um desfile na Pinacoteca desse museu. O evento foi realizado com 40 peças de inspiração pré-colombiana. No entanto, não foi somente a coincidência temática que inspirou o convite, mas o interesse de Pietro Maria Bardi pela indumentária como parte de um sistema industrial em interface com a produção artística.

Fundado em 1951 nas instalações do MASP, o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), oferecia cursos sobre moda, design e publicidade. Pietro Maria e Lina Bo Bardi, promoveram em 1951 e 1952, dois desfiles de moda, iniciando, a partir deles, a formação de um acervo de indumentária. Segundo Bonadio (2014), Bardi questionava a separação entre arte "pura" e "aplicada" que fundamentava os museus europeus.

Filiado ao Partido Nacional Fascista, desde 1926, o italiano chegou ao Brasil em 1946. Parte do projeto nacionalista de Mussolini esteve fundamentado na valorização da arte italiana tanto quanto da indústria, arquitetura e moda. Bardi, que dirigiu o MASP de sua fundação, em 1947, até 1988, trouxe parte daquelas ideias para a instituição. A *Habitat — Revista das Artes* no Brasil, veiculava seus projetos e as ideias de seus colaboradores. Nela foram publicados alguns textos defendendo o desenvolvimento de uma identidade brasileira para o design de moda feito no país, caminho seguido por sua esposa, Lina Bo Bardi.

O que Olly apresentou em 1966 não tinha relação direta com uma identidade brasileira, mas com uma latinidade da qual o Brasil fazia parte. As culturas pré-colombianas inseriam o país nesse continente latino, ao mesmo tempo que apresentavam a América Latina a partir de uma modernidade singular pela aproximação e valorização de seus "primitivos". Tratava-se, portanto, ao mesmo tempo de se distinguir da arte europeia, mantendo com ela uma identidade estratégica, uma modernidade que se construía em oposição à antiguidade de sua alteridade interna. A abstração que tinha sido a tônica da exposição de Olly nos MAMs do Rio, Salvador e Curitiba tinha sido substituída por uma forma de figuração que remetia a uma ideia de origem diferente.

Três anos antes, em 1963, a Bienal de São Paulo apresentou a exposição "Peru pré-hispânico: 3000 anos de arte". A exposição pré-colombiana foi dividida em três áreas geográficas: Peru (*Peru Pré-hispânico 3000 anos de arte*), Argentina (*Argentina Arte antes de la historia*) e Colômbia (*Colômbia Museo Del*

Oro / 30 piezas de orfebreria Prehispánica) e para cada uma foi produzido um catálogo específico. Mas essa mostra foi resultado de esforços anteriores. Em 1956, o embaixador no México, Carlos Martins Thompson Flores e Francisco Matarazzo Sobrinho começaram a negociar uma exposição sobre a arquitetura pré-hispânica. Em agosto do ano seguinte, o jornal O *Tempo* noticiou que haveria uma Sala Especial na IV Bienal, no setor dedicado à arquitetura. Intitulada *4.000 Anos de Arquitetura Mexicana*, a mostra teria exemplos da arquitetura pré-colombiana até o período moderno mexicano, com destaque para as culturas *Olmeca, Teothihuacana, Totonaca, Tolteca, Zapoteca e Maya*. A mostra só veio a acontecer em 1960, promovida pela Sociedad de Arquitectos Mexicanos, exibida no MAM-RJ, MAM-SP e MAM-BA, não participando da Bienal de São Paulo (MAZIERO, 2015).

Como desdobramento da exposição, em 1963, constituiu-se o Museu de Arte e Arqueologia da Universidade de São Paulo, mais tarde renomeado Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE). Com o sucesso da exibição, a Bienal tentou sem êxito organizar uma mostra em 1965. Em 1967, novamente a Bienal apresentou uma exposição de arquitetura peruana pré-colombiana. Em 1974, Regina Célia Colônia, que havia escrito um artigo sobre Olly para o *jornal de Ipanema* (COLÔNIA, 1972), lançou seu primeiro livro. Uma coletânea de poesias que tinha o título *Sumaimana*, palavra Quechua que indicava a fascinação da autora pela cultura dos povos pré-colombianos. Em 1978, a Fundação Cultural Ema Gordon Klabin inaugurou com uma coleção desses povos. Nesse mesmo ano, foi fundada a I Bienal de Arte Latino-Americana e "em Caracas, no I Encontro Íbero-Americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos, Carlos Rodriguez Saavedra falava de uma coerência pré-colombiana original" (SANT'ANNA, 2014). Em 1981, as culturas pré-colombianas ganharam espaço na Bienal com suas músicas e danças.

Através do artigo de Jayme Maurício (1966) ficamos sabendo que os tecidos de Olly, pintados à mão, usavam técnicas diversas desde desenho, *batik*, gravuras em metal, madeira e pedra e que, desde sua viagem ao Peru, a artista se encantou pela temática pré-colombiana. Da mesma forma como os valores compartilhados a levariam alguns anos mais tarde a colecionar objetos da cultura material indígena, sua ida à Lima dois anos seguidos, a colocou em contato com escavações peruanas, arqueólogos, antropólogos, museólogos e interpretações da produção material dos povos pré-colombianos. Assim como no Brasil, a estetização desse tipo de produção vinculada aos povos indígenas

estava sendo elaborada como forma de ressignificar o papel desses grupos no âmbito do Estado nacional. Alguns artigos e entrevistados mencionaram uma mudança no colorido do trabalho da artista. A influência pré-colombiana agora cumpria o papel de justificar uma nova gama cromática e, também a presença da figuração redimida após a década de 1950 (REINHEIMER, 2014).

As associações entre roupas, cultura material pré-colombiana e cores — assim como antes a conexão havia sido entre roupas e abstração — atribuíam legitimidade umas às outras, contribuindo para a construção de sua carreira e seu papel na legitimação de uma associação entre certo trabalho feminino, a arte e a indústria têxtil no Brasil. Mas, além disso, eram também associações que construíam uma modernidade específica para o Brasil através dos temas, objetos e pessoas como contraponto a um sistema de arte moderna que vinha se constituindo a partir da abstração, da experimentação e do abandono de uma temática nacional. Argumentei em outro trabalho (REINHEIMER, 2014) que a arte moderna da década de 1950 em diante se fundava no afastamento da temática, apoiando-se nas experimentações técnicas e de uma nova forma de falar sobre arte. No entanto, esse afastamento da temática nas artes visuais foi concomitante à constituição de um campo de atuação dos profissionais de design e de certa produção têxtil que se ancorava em parte na temática nacional (cf. ANASTASSAKIS, 2014). Tanto a vinculação entre a temática nacional e a interiorização da expressão artística, como a institucionalização do ensino do design e da produção fabril no Brasil tiveram nos museus de arte moderna e na Bienal de São Paulo importantes aliados.

Na Mirante das Artes, revista também editada por Pietro Maria Bardi, Mona Gorovitz (1967) ilustrou no mesmo ano que Olly produziu seu desfile no MASP, um artigo com imagens das roupas ali apresentadas. O artigo na coluna da revista *Moda & Problemas* intitula-se “Moda e Consumo de Massa”. O texto não fala da artista, mas do aspecto econômico-social da moda, de como este se transformou radicalmente após a Segunda Guerra e sobre as pesquisas de fibras sintéticas. Isso é mais um indício de que o trabalho da artista não estava sendo integrado ao sistema de arte “apenas” por sua qualidade estética, mas pela possibilidade que ele abria para interpretações sobre fenômenos sociais mais amplos, como a indústria têxtil e as relações de gênero, classe e raça.

A produção têxtil no Brasil foi um dos principais motores da industrialização no final do século XIX e início do XX. Com a grande leva migratória e o fim

do trabalho escravo, o Brasil teve, na década de 1880 e no início da década seguinte, seu primeiro grande surto industrial com a implementação de grandes empresas fabris (OLIVEIRA, 2006). São Paulo e Rio de Janeiro concentravam as maiores companhias e trabalhadores têxteis, e as fábricas tinham presença no cotidiano das pessoas, incluindo, muitas vezes, moradia, espaços e eventos de lazer e terra para o cultivo de subsistência de seus funcionários. O Nordeste, em especial Pernambuco, era o segundo estado na produção de tecidos. Uma das principais famílias de investidores nessa indústria era proprietária das Casas Pernambucanas (LOPES; ALVIM; BRANDÃO, 2010).

No início do século XX, influenciados pelos movimentos anarquistas e a Revolução Russa, os trabalhadores têxteis começaram a se estruturar em sindicados e a reivindicar melhores condições de trabalho. Em novembro de 1918 foi organizada em Santo Aleixo, distrito de Magé no Rio de Janeiro, a Greve do Pano, uma das manifestações operárias mais antigas que se tem notícia no município (RIBEIRO, 2015). Durante a Segunda Guerra, sendo a indústria têxtil brasileira a mais desenvolvida no país, uma parte das negociações de cooperação econômica foi o "Convênio Têxtil" com a UNRRA e a CFA (United Nations Relief and Reabilitation Administrations e o Conseil François d'Aprovisionnement, respectivamente), acordo que ampliou a produção têxtil nacional (CLEMENTINO, 2012).

Com o fim da guerra e a expansão da produção estrangeira, explicitou-se a obsolescência do equipamento brasileiro. No final da década de 1950, o fio de algodão, produto nacional, passou a ser desafiado com a entrada dos sintéticos e a possibilidade que estes abriam para a elevação da produtividade devido à velocidade que as máquinas podiam alcançar. Acresce-se a isso, a partir de 1962, a crise que essa indústria enfrentou ao acompanhar a desaceleração da economia mundial. O início da crise coincidiu com o começo do sistema de incentivos fiscais para desenvolvimento do Nordeste, o que levou à falência diversas empresas do Sudeste e fez surgir novas indústrias fabris naquela região onde se concentravam os investimentos.

Se por um lado o Brasil das décadas de 1950 e 1960 não pode ser considerado uma *sociedade da roupa* (STALLYBRASS, 2008), na qual esta era uma moeda corrente, por outro, o tecido tinha um valor simbólico destacado na ideia de uma modernidade industrial nacional. Essa indústria também representava a desigualdade de classe e raça que se imaginava que a industrialização supera-

ria, contudo ainda existiam o incômodo da organização trabalhista e o desafio à hierarquia. Por sua flexibilidade e maleabilidade como referente a partir do qual se produzir interpretações sobre uma diversidade de fenômenos sociais, assim como por sua consonância com os valores estéticos reconhecidos no período, o trabalho de Olly esteve em voga nas décadas de 1960 e 1970.

5.2 O sentido contraditório do gênero: a mulher como sujeito

Olly já tinha quase dez anos de experiência no mercado quando foi convidada para fazer uma nova exposição. Era sua segunda individual no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Aliou-se a profissionais experientes para produzir o evento. Naquele espaço, as vestes não deveriam ser confundidas com moda[7]. As roupas no Brasil se transformavam, na década de 1960, em expressão de afirmação revolucionária, marcando principalmente as questões de gênero e faixa etária (RAINHO, 2014) e sua apresentação em museus se tornava possível a partir das diversas mediações e exercícios conceituais que essa mudança colocava em movimento.

Nessa efeméride, alguns dos principais mediadores foram o fotógrafo e o coordenador do evento. As imagens, realizadas por David Drew Zingg (1923–2000), uniam a qualidade estética com a aura política do fotógrafo. Zingg chegara ao Brasil dez anos antes e já construíra uma significativa reputação registrando intelectuais e participando ativamente do circuito de bossa nova carioca.

Na coordenação do evento, o diretor do Instituto de Desenho Industrial do MAM-RJ (IDI-MAM), Karl Heinz Bergmiller, garantia as condições de realização e confirmava a dimensão de design impresso no trabalho de Olly. Nascido na cidade de Bad Tolz, na Alemanha, em 1928, estudou em Ulm entre 1951 e 1953. De 1956 a 1958, teve Max Bill como instrutor, vindo para São Paulo no ano seguinte, com uma bolsa do governo brasileiro. Em 1963, participou da instituição da Escola Superior de Desenho Industrial (onde lecionou até 1998). Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1967 para trabalhar no MAM-RJ e ali, no ano seguinte, estruturou o IDI-MAM. Nesse mesmo ano, organizou a primeira bienal de design do Rio de Janeiro, a Desenho Industrial 68, com participação de Norman Westwater.

---

7 Hoje em dia, o MAM-Rio sedia a cada ano um grande evento de moda, entre outros eventos de diversos tipos.

A exposição de Olly foi inaugurada com o que as colunas de jornal denominaram um "*happening*": as modelos desfilavam alguns vestidos curtíssimos e muito coloridos, outros com padrões geométricos em preto acompanhados ou não de ocre ou laranja sobre fundo bege ou branco. Os corpos esguios das mulheres se insinuavam por baixo dos tecidos coloridos finos e os movimentos estilizados, pernas e braços desnudos acompanhavam o ritmo da música. Essas imagens se confundiam com as fotos de roupas e modelos que eram projetados nas telas penduradas nas paredes do museu. A sensualidade, que encantou alguns, incomodou Quirino Campofiorito (1969) que reclamou do "vistosíssimo" e "barulhento" espetáculo que ofuscava a visão "não deixando que aparecessem os vestidos criados por Olly" e as joias de Pedro Correia de Araújo.

Para essa exposição, a artista cortou e alinhavou as roupas, desenhou a lápis e alguns amigos ajudaram a pintar os modelos, com tinta imprópria para tecido. Esses protótipos serviram para que as interessadas em adquirir os modelos fizessem suas encomendas, no tamanho e com os tecidos desejados. Compondo hoje parte do *Acervo Olly e Werner Reinheimer*, o que foi exposto não era, no sentido estrito do termo, roupa. Marc Berkowitz denominou o conjunto "vestidos-objeto". Em depoimento ao *Jornal do Brasil* (1969), a artista justificava: "O vestido é apenas a moldura para o meu desenho. Por isso não me importo de expor alguns inacabados, alinhavados, apenas cortados".

O grafismo das coisas lembrava que "menos é mais", uma das referências à Escola de Ulm, fundada por Max Bill. Desde sua vinda ao Brasil, em 1951 e 1953, importantes intelectuais brasileiros estabeleceram um diálogo profícuo com essa Escola. No entanto, existiam diferentes concepções do que o design deveria ser, no Brasil. Desde o início dessa década Lina Bo Bardi, por exemplo, vinha atuando para a institucionalização de um campo profissional de design. Seu projeto associava o desenho industrial à produção artesanal nordestina (ANASTASSAKIS, 2014), o que desafiava a universalidade pretendida pela Escola de Ulm e a Bauhaus.

Ainda que, em 1959, o Neoconcretismo carioca tenha rompido com o racionalismo do design alemão, os resquícios da Escola de Ulm se faziam notar tanto na presença de diversas exposições no MAM-RJ de artistas e designers provenientes ou atuantes em países germânicos ao longo das décadas de 1950 e 1960, como na própria direção da IDI por um ex-aluno da Escola. Mesmo que os números não possam ser tomados como "prova" dessa influência, podemos perceber na porcentagem de exposições dessa instituição a relação de respeito com as propostas das escolas alemãs. Entre 1952 e 1969, 25 exposições organi-

zadas pelo MAM-RJ (de um total de 478) foram de artistas ou manifestações de países germânicos, ou seja 20% do total. Se contarmos a partir de 1959, ano da I exposição do grupo Neoconcreto, os números passam a ser 18 de 373 exposições, os mesmos 20% do total de exposições realizadas.

Dessas, a Escola de Ulm expôs em 1956, Frank Lloyd Wright, Knoll Forma e artistas concretos em 1960, "A boa forma industrial alemã" em 1962 e a Bauhaus em 1963, mesmo ano em que se expôs "Gravuras e esculturas folclóricas do Nordeste". O trabalho de Olly era a conjunção entre a proposta alemã e o projeto industrial fundado no artesanato.

Seus trabalhos apresentavam roupas com linhas retas e economia de cores tomando como referência a pintura corporal e as bonecas — de cerâmica e de madeira — dos índios karajá. Ao mesmo tempo, apresentava outras roupas multicoloridas cuja referência, segundo a artista, foi a fauna e a flora tropicais. Comentada pelos principais críticos do período, Antônio Bento, Quirino Campofiorito, Frederico Morais, Jayme Maurício, entre outros, a exposição foi patrocinada pelo Itamaraty e, depois do Rio de Janeiro, segundo jornais da época (*Jornal do Brasil*, 1969), seguiria para Copenhagen, Suécia, Finlândia, passando pela Alemanha na volta ao Brasil. No entanto, entre os documentos do acervo, não há confirmação de que tenha seguido para fora do país.

As roupas eram assinadas, como obras de arte. O cartaz da exposição era a imagem de uma mulher usando um vestido curto com uma pintura em grandes letras formando a sigla do museu, MAM, provavelmente em laranja escuro, com detalhes geométricos em preto. A modelo apontava para o interior do museu (fig. 92).

Essa exposição ganhou a capa do caderno de Domingo, do *Jornal do Brasil* (1969a). Antônio Bento (1969) falou em edições limitadas e "numeradas de seus vestidos, através do processo de serigrafia, como se usa na gravura". Nesse ano, foi lançada a primeira edição do *Dicionário das artes plásticas no Brasil*, de Roberto Pontual (1969), livro de referência para o incipiente campo artístico nacional. O exemplar do acervo, com dedicatória ao casal, é de 1972.

Pontual incluiu ali um verbete para Olly Reinheimer, no qual o crítico de arte Mark Berkowitz retomou o neologismo vestidos-objetos para se referir a seu trabalho. A definição estava relacionada ao argumento de que as roupas não deveriam ser guardadas quando não em uso, mas expostas na casa, "em liberdade, com vida própria" (MA-78, s.d.). Ao explicitar a condição de objeto das roupas, Berkowitz parecia desvelar a opacidade das coisas produzidas por Olly. Não mais somente significados a serem interpretados, mas uma mudança na relação entre

sujeitos através dos objetos. O tecido reconquistava sua materialidade, além de volume e forma, ganhava movimento e espaço político no campo cultural.

À pintura sobre tecidos que havia sido a ênfase dada pelos críticos em suas duas primeiras exposições, na Galeria Contemporânea e no MAM-RJ, acrescentou-se a escultura. Ao colorido e o expressionismo abstrato, somou-se a materialidade, o movimento e a tactilidade. Tudo isso junto chamava atenção para a coisidade dos tecidos justamente na exposição que os objetos perdiam sua função como roupa (alinhavadas, cortadas, pintadas com tintas impróprias, ou seja, inúteis para vestir).

A construção de um estatuto de arte para a produção de Olly e de artista para a própria produtora teve a contribuição de vários atores sociais e instituições. Essa passagem da condição de vestimenta para a de objeto, pode ser interpretada também a partir do que Shapiro (2007) denominou "artificação". Para tanto, diversos artifícios, explícitos e implícitos, foram utilizados. Nas apresentações da exposição, utilizou-se um léxico que incluía a forma de apresentação dos objetos: não eram roupas propriamente, já que muitas estavam apenas alinhavadas ou cortadas. Sequer poderiam ser adquiridas, portanto não estavam destinadas ao mercado, mas à apreciação estética. Chamava-se atenção para a técnica e o resultado. Além da serigrafia, técnica artística reconhecida principalmente na área do design, os objetos apresentados na exposição foram produzidos a múltiplas mãos, tendo a participação de outras pessoas na execução das diretrizes de Olly. É interessante que esse detalhe tenha sido omitido — a menção foi encontrada entre os manuscritos da artista.

Na construção da ideia de arte que se desenvolveu principalmente a partir do século XVIII, ainda que haja sempre a cooperação efetiva de diversos profissionais para que uma produção artística aconteça, considera-se a autoria individual como fator determinante de distinção entre outros tipos de manifestações artísticas, como o artesanato ou a arte popular. Trabalhos como o das antropólogas Ilana Goldstein (2012) e Sally Price (2000) mostram como existem noções de autoria distintas entre diferentes grupos étnicos e como essa ideia pode ser manipulada para se adequar à hierarquização dos objetos que o sistema de arte ocidental supõe.

No ocidente mesmo, a participação de outros atores sociais na *autoria* de um trabalho é o que Howard Becker (1982) discute quando utiliza a noção de cooperação para falar dos mundos artísticos. Ao mencionar a participação coletiva na produção dos objetos da exposição, mais do que expondo o processo

de produção de um conjunto particular de objetos, é possível tomar essa declaração como a explicitação do processo de *artificação* do qual fazem parte distintos atores sociais que efetivamente produzem essa transformação mágica[8].

A menção às técnicas hierarquicamente legítimas no design gráfico, a serigrafia, com referência a estilos e influências artísticas, fazendo alusão ainda à limitação e numeração da produção, o que remete à ideia de raridade e autenticidade, são parte considerável dessa construção do estatuto do objeto artístico. Mas mais do que isso, ao tecido e à roupa era restituído o papel político obliterado pela sociedade industrial e capitalista. Ao tecido, e à roupa por extensão, era atribuído um lugar no processo de valorização e institucionalização do desenho industrial, posteriormente chamado design, no Brasil. Como objetos, esses vestidos expostos no MAM se tornavam manifestos de uma forma que os distinguia do mundo em que eles existiam, nem roupas, nem obras de arte no sentido estrito do termo, mas coisas em transição entre uma e outra categoria social. Sua coisidade explicita tanto a perda de sentido como seu transbordamento. As lutas dentro do Estado nacional aparecem como tão centrais quanto as lutas entre grupos subalternizados, uma produzindo o tecido, outra a estampa, uma a matéria física, outra o escudo simbólico. Gênero, raça e classe em relações de conflito e contradições na arena do consumo.

É importante levar em conta o contexto social e o valor atribuído ao design como uma das dimensões da modernidade. A indumentária era parte desse campo de atuação dos "modernos artistas", os designers, que deveriam garantir que não se perdesse a *sensibilidade* e a *qualidade estética* na produção industrial. Essa dimensão de interesse prático na vida social não diminui a qualidade do trabalho criativo de Olly. Sua capacidade de improvisação na produção de seus tecidos e roupas era o que possibilitava a conversão de tecidos em objetos. Ela não era a única. Fayga Ostrower e Hilda Campofiorito eram algumas das outras mulheres que produziram tecidos e, com eles, roupas, revestimentos de móveis, cortinas e outros objetos utilitários.

Os exemplares de indumentária que Olly mostrou no MAM-RJ, ao invés de serem apresentados como uma coleção de moda, foram tratados como objetos de arte. Além de estarem pendurados nas paredes como quadros, foi disponibilizado para os visitantes um espaço para anotações das impressões que a

8 Ver Bourdieu (2004) para uma análise do sistema artístico como um sistema de crença.

mostra causara. Coerente com os objetos apresentados, um tecido em algodão cru foi usado para as assinaturas e comentários. Um conjunto de apreciadores aparece como parte de uma rede de relações, complementada pelos especialistas que escreveram colunas nos diversos jornais cariocas — *Jornal do Brasil*, *O Globo, Última Hora*, *Correio da Manhã*, *O Jornal* e *O Dia* —, além de um livro sobre artistas (o dicionário de Roberto Pontual), em que sua produção, entre a de diversos outros artistas, era apresentada por um crítico de arte reconhecido fazendo várias referências a pessoas, países, instituições e estilos.

No tecido/livro-de-impressões pode-se ler, em vermelho, *Brèsil, je t'aime*. A França aparece também em dois artigos sobre a exposição. Um deles menciona uma suposta declaração de Duda Cavalcanti sobre ter levado para Paris 15 vestidos desenhados por Olly como "única arma para sobressair entre as francesas" (*Jornal do Brasil*, 1969). Segundo os jornais, Duda participou do filme *Un choix d'assassins* (1967), no qual usou alguns vestidos da artista. Em outro (*O Globo*, 1969a), a artista Sonia Delaunay é citada como precursora da pintura sobre tecidos decorativos, criando, entre uma e outra artista, uma linha de continuidade. A produção de Olly, então, é ao mesmo tempo inserida no contexto cinematográfico francês e associada a uma reconhecida artista ucraniana residente na França que produzia tecidos. A efetividade desse recurso pode ser constatada no depoimento da designer de joias Clementina Duarte que ao falar de Olly quase trinta anos depois vinculou-a novamente ao pioneirismo de Delaunay (2015).

A referência à França, e não mais à Alemanha, é compreensível se levarmos em conta as menções quanto à inexistência de uma "moda brasileira", o que, na opinião do crítico de arte Antônio Bento (1969), tornava a experiência de Olly ainda mais "fecunda". Novamente, o termo usado para falar das peças criadas para acompanhar as roupas é parte da gramática da arte e o idioma era o francês. Bento (1969) comentou que ela se inspirava em "formas e ideogramas pré-colombianos e na pintura dos índios Carajás, [fazendo] verdadeiros assemblages, utilizando-se fibras, conchas, caramujos, seixos rolados e outras bossas" (ênfase adicionada).

No dicionário de Roberto Pontual, Mark Berkowitz dividiu a exposição em quatro conjuntos: 1) roupas inspiradas em temas peruanos; 2) vestidos inspirados em pássaros, flores e luz tropicais; 3) vestidos comuns, não pintados, mas aproveitando material nativo do Brasil, como caramujos, casca de bananeiras etc.; 4) motivos karajá, em tecido rústico e cores terrosas.

Assim, parece compreensível porque a Alemanha não foi o país de referência. Não se tratava mais de construir a legitimidade da artista através de sua origem étnica, ou da referência ao expressionismo alemão, mas uma moda brasileira em oposição e, também, em continuidade com uma moda francesa feita por uma artista moderna. E é nesse contexto que se compreende sua declaração: "Eu sou brasileira, e o que me importa mais divulgar no estrangeiro são as cores, as formas e o espírito eminentemente brasileiro. Nesse ponto, meus vestidos inspirados nos bonecos dos índios karajás são os mais importantes desta mostra. Os que lembram flores e pássaros são representativos enquanto coisa tropical e agradam sempre, mas há outros países tropicais. Os karajá não: é Brasil puro" (*Jornal do Brasil*, 1969a).

Sonia Delaunay é, então, a indicação de mais um espaço hermenêutico, desta vez eminentemente feminino e relacionado à produção têxtil, a partir do qual inserir Olly na história de uma determinada produção artística através do artifício da chamada *arte decorativa*. O MAM-RJ e sua proposta de construção da modernidade a partir também do design é o fio condutor dessa exposição e a ideia de arte decorativa, a forma de construção de uma modernidade brasileira que apresentava a indumentária como "uma unidade plástica perfeita", "suporte para arte decorativa da melhor categoria", conseguindo "assim a tão difícil síntese do regional com o universal, com uma elegância e aparente facilidade que é o sinal da perfeita realização" (*O Globo*, 1969). Enquanto móveis, revistas e prédios eram considerados objetos de design, a moda era uma *arte decorativa* feita majoritariamente por mulheres. Portanto, não era sem ambiguidade que a moda era elevada à categoria de design. Tratava-se da dimensão feminina dessa modernidade.

Ana Paula Simioni (2010) fala da hierarquização de gêneros artísticos que se constituiu desde o século XVI no processo de formação e consagração de artistas. Em tal sistema, a classificação estabelecia a pintura como mais "elevada", enquanto as artes aplicadas seriam as mais "baixas", vistas como domésticas e, por extensão, femininas. O tipo de interpretação que separa o trabalho intelectual do trabalho manual, atribuindo ao último à dimensão feminina é o que fundamenta a crítica de Ingold (2002) a uma epistemologia que separa natureza e cultura pela existência de uma lógica interna e outra externa, imposta à matéria pela razão humana. Na natureza, a transformação viria de um desenho preestabelecido e não racional, enquanto na cultura seria a inteligência humana a responsável por dar forma às coisas.

No século XIX, as mulheres passaram a ser concebidas como inferiores e somente capazes de realizar as artes menores. As tapeçarias, consideradas um gênero artístico importante na Idade Média, passaram a ser desvalorizadas pela relação com a dimensão feminina. No final do século XIX, o *art nouveau* produziu uma revalorização dos suportes têxteis com a retomada de métodos artesanais como forma de superação da alienação da indústria. Ainda assim, os trabalhos mais valorizados eram feitos por homens. Simioni (2010) apresenta alguns casos de homens e mulheres trabalhando juntos em que só o trabalho deles foi reconhecido: Sonia Delaunay e Robert Delaunay; Camille Claudel e Auguste Rodin; Franz Arp e Sophie Tauber-Arp; Diego Rivera e Frida Kahlo; Hannah Höch e Raoul Hausmann; Vanessa Bell e Duncan Grant; Lee Krasner e Jackson Pollock e, no Brasil, Regina Graz e John Graz são alguns deles.

A Bauhaus e a Escola de Ulm mantiveram essa separação, estimulando as mulheres a cursarem as modalidades artísticas consideradas artesanais: cerâmica e tecelagem. Vânia Carneiro de Carvalho mostrou como os objetos são associados a gêneros específicos em processos de longa duração que envolvem muitas dimensões da vida social. Olly não questionava a divisão de gênero no sistema de arte. Sua inserção no mundo artístico passava pela tentativa de resgatar certo valor para o tecido e as vestimentas, buscando reconhecimento profissional com um trabalho cujas qualidades estéticas podem ser consideradas como potencializadoras dos fortes significados sociais da matéria-prima. Através desses sentidos vemos como o gênero também se nutria das relações de poder estruturadas em termos de classe e etnia.

O feminismo, em alguns momentos, assumiu a postura normativa de que a mulher deveria se igualar ao homem abandonando o trabalho doméstico. Esses trabalhos dificilmente reconhecem as mulheres que não abriram mão de seu papel de mães e esposas como tendo contribuído na luta ao combate às hierarquias sociais associadas ao gênero. Da mesma forma, as mulheres que buscaram reconhecimento no campo artístico, sem necessariamente desafiarem os parâmetros estabelecidos, tiveram a seu tempo impacto na reconfiguração das relações de gênero. Entretanto, elas também contribuíram em parte para a continuidade de estereótipos de classe e processos de subalternização de diversos grupos ao assumirem para si o direito de representá-los.

Hilda Campofiorito, Fridl Loos, Fayga Ostrower assim como Madeleine Colaço, Marlene Trindade, Arlinda Volpato, Salomé, Vivian Silva, Cândida e Min-

nie Sardinha, Maria Thereza Camargo, Joana de Azevedo Moura, Sonia Moeller, Heloisa Crocco, Ivandira Dotto, Vera Stedile, Maria Angela Almeida Magalhães, Gilda Azevedo, Maria Kikoler, Bia Vasconcelos, Erika Turk, Ana Goldberger e Concessa Colaço são alguns nomes que, junto com Olly Reinheimer, contribuíram para modificar o mundo artístico em meados do século XX. Todas elas atuaram a partir da produção têxtil, algumas transformando essa produção também em roupas.

Ao longo da década de 1960, o *happening* havia se afirmado como uma das formas de elevar a moda brasileira à categoria de arte, aproximando-a do status da produção francesa. Em São Paulo, Pietro Maria Bardi organizou desfiles na Pinacoteca do MASP, no Rio de Janeiro; o Museu de Arte Moderna fez o mesmo e as butiques de Ipanema, que começaram a surgir nessa década, usaram a rua para seus eventos (Veste Sagrada, Gipsy, Aniki Bobó, Frágil, Bibba etc.). Segundo a historiadora Maria do Carmo Rainho (2014), o colapso da alta costura como sistema privilegiado de produção de vestimentas ocasionou também uma mudança na distribuição espacial dos valores e do comércio na cidade. O centro da cidade entrou em decadência e as lojas comerciais começaram a abrir em Copacabana na década de 1940 e em Ipanema duas décadas depois. As ruas começaram também a aparecer como revolucionárias, principalmente após o início da ditadura civil-militar, quando as fotos de moda passaram a ser feitas nas ruas, muitas vezes simulando a participação de jovens em manifestações políticas. David Drew Zingg, junto com Evandro Teixeira, se tornaram famosos pelas fotos de moda que produziram, em um momento em que não havia ainda essa especialização (CHATAIGNIER, 2010). Ambos registraram o trabalho de Olly.

A produção dessa artista se afirmava usando os dispositivos legítimos de construção de uma moda brasileira estabelecidos no período, além de se aliar a pessoas reconhecidas ou em ascensão nas suas áreas de atuação profissional. O *happening* com fotografias de David Drew Zingg, assim como a ambientação de Bergmiller, foi complementado com informações sobre as exposições na Europa e os consumidores dessa produção: Duda Cavalcanti que levou a produção da artista à Cannes e Tuni Murtinho, gravurista e esposa do embaixador Wladimir Murtinho, à Índia, assim como "artistas e esposas de artistas, gente da TV, do cinema e do rádio" para "Europa, África do Sul e EUA" (BERKOWITZ, 1969).

Dois anos depois, Betty Friedan comprou o cartaz daquela exposição, além de quatro indumentárias criadas por Olly (s.d. MA-33). No mesmo manuscrito

onde mencionou Friedan, a artista citou outras consumidoras de sua produção: Elisabeth Bishop, Clarice Lispector e Irene Kassorla. Friedan esteve no Brasil, convidada por Rose Marie Muraro, editora Vozes, para o lançamento de seu livro, *A mística feminina* (1971), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Biblioteca Municipal Mário de Andrade, em São Paulo. O livro "tornou-se um dos principais desencadeadores da chamada segunda onda feminista que varreu o Ocidente" (DUARTE, 2006), a partir da década de 1970. Irene Kassorla, psicóloga estadunidense, publicou em 1981 o livro *Nice girls do* (Garotas educadas fazem, tradução minha), onde debatia o prazer feminino e a frustração das mulheres em relação ao orgasmo e ao desejo.

A poetisa Elizabeth Bishop, viveu no Brasil entre 1951 e início dos anos 1970. Não escondia em seus poemas as dificuldades como mulher, lésbica, órfã e viajante sem raízes. Clarice Lispector, judia, nascida na Ucrânia, chegou ao Brasil em 1922, fugindo dos pogroms da Europa do Leste. Em seu primeiro emprego era a única mulher na redação do jornal *A Noite*, o mais importante órgão de mídia impressa da capital carioca no período (FRANKLIN, 2010). Em 1974, publicou *Onde Estivestes de Noite*, uma coletânea onde se encontra o conto "O morto no mar da Urca" (LISPECTOR, 1974). Ao mesmo tempo, uma crônica, uma ficção e um comentário em primeira pessoa, o conto contrasta a morte de um desconhecido à alegria de experimentar um vestido feito com um tecido pintado por Olly.

Não parece coincidência que aquelas quatro mulheres sejam citadas no mesmo manuscrito. Olly cresceu na Alemanha, entre 1914 e 1936 em uma atmosfera intelectual e política na qual os movimentos feministas passaram, desde o século XIX, por momentos poderosos de reivindicação. No entanto, a participação das mulheres na Grande Guerra foi seguida de um retrocesso nas conquistas de autonomia, ainda que o embate tenha permitido uma experiência de liberdade e responsabilidade pela valorização do trabalho feminino (THÉBAUT, 1991). Clara Hasenberg, mãe da artista, por exemplo, trabalhou no desenvolvimento de desenhos técnicos durante aquela Guerra.

Na Alemanha, os direitos políticos foram concedidos às mulheres em 1918. A ideia de profissões femininas também teve sua emergência nessa época, ainda que à custa de uma sobrecarga de trabalho doméstico. A historiadora Michelle Perrot (THÉBAUT, 1991) sugere que as experiências femininas durante a guerra foram uma forte contribuição para o surgimento do casal moderno, fundado

na realização individual e não na família. Ainda assim, na Europa da década de 1920, apesar da emancipação feminina poder ser vista nos cabelos curtos e nas roupas, a mudança na vida cotidiana das mulheres era quase nenhuma.

A livre escolha do cônjuge passou a vigorar para jovens de ambos os sexos, trazendo a questão dos espaços e novas formas de aproximação. O período entre as guerras foi marcado por movimentos contraditórios, mas com indícios de libertação do jugo de uma "natureza" feminina (SOHN, 1991). Surgiram para as mulheres em Berlim novas representações que exigiam reformas no sistema jurídico. Para aquelas cujos pais não podiam pagar estudos, o sonho era ser datilógrafa e ingressar no grupo dos empregados de colarinhos-brancos. Independência material e liberdade sexual eram algumas das características dessa berlinense.

A revolução sexual passou nessa época pela reivindicação da criação de cursos de educação sexual nas escolas e a supressão do parágrafo 218 do código penal alemão, que tratava da penalidade aplicável à mulher que praticasse aborto. Diversos escritórios de planejamento familiar abriram em toda a Alemanha, principalmente nos bairros operários. As gravuras de Kätte Kollwitz[9], com imagens do sofrimento, pobreza e insurreição femininas impactaram a Alemanha, nessa década. Seu marido era um dos médicos responsáveis pelo planejamento familiar em Berlim. Kollwitz criou para o partido comunista um cartaz que se tornou célebre, pedindo o fim do artigo 218 (WALLE, 1993).

Nesse período, uma forma das mulheres conquistarem alguma independência financeira sem desafiar os valores da moralidade burguesa, principalmente por ser feito em casa, era através da costura. Segundo Perrot (2011), a difusão da máquina de costura, a partir da segunda metade do século XIX, contribuiu para a racionalização e divisão do trabalho na indústria de confecção no final desse século. Ter uma Singer, marca alemã mais conhecida que disputava o mercado com diversas outras, era uma ambição conseguida muitas

9 O nome de Kölwitz teve importante papel no mundo artístico brasileiro. Na década de 1930, tornou-se diretora da Academia de Arte de Berlim. O fato de ter apoiado um apelo de intelectuais e artistas contra o Nacional Socialismo, em 1932, causou sua expulsão da escola. O Partido Comunista organizou uma exposição de seus trabalhos, que foi apresentada em diversos países. No Brasil, essa exposição marcou a entrada no panorama artístico de Mário Pedrosa, crítico de arte central para as transformações axiomáticas no universo artístico brasileiro após a Segunda Guerra Mundial, período de atuação de Olly. Sobre as transformações na década de 1950, ver Reinheimer (2014), no qual é possível ler o artigo de Pedrosa sobre Kölwitz nos anexos.

vezes a crédito. Outra profissão feminina, menos rentável, mas também ligada às vestimentas, era a produção de flores de tecido para chapéus e enfeites. Mas na Alemanha, a partir de 1933, tudo isso foi desconsiderado e a emancipação das mulheres foi denunciada pelo Nacional Socialismo como resultado da influência judaica (BOCK, 1991).

A chegada de Olly ao Brasil coincidiu com o golpe de 1937, que teve como uma de suas consequências o refluxo do movimento feminista no País. Seu primeiro emprego, aqui, foi de caixa em um armarinho, onde vendia também as flores de tecido que ela mesma produzia. Novamente, o golpe civil-militar de 1964 silenciou os movimentos feministas, assim como outros movimentos sociais no país. No entanto, no encontro de Olly com Nedra Westwater, narrado acima, percebe-se a defesa da artista da autonomia de Nedra em fazer suas próprias escolhas.

Os avanços dos movimentos anteriores não se perderam completamente. Observando a organização do apartamento do casal, nota-se que a artista foi conquistando espaço físico e simbólico ao longo das três décadas desde seu ingresso no campo artístico, também por causa do abrandamento da ditadura no Brasil e o ressurgimento dos movimentos feministas. No entanto, a ideia de que as mulheres deveriam falar por si mesmas já estava presente em seu comportamento em 1960 (ver diálogo entre elas no item 4.1). A defesa do direito à opinião foi parte importante das lutas feministas iniciais. Rainho (2014) descreve, nessa mesma década, a resposta da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro à reivindicação de que se proibisse as alunas de frequentarem as aulas de minissaias. Segundo a PUC, não cabia à instituição controlar o que as mulheres usavam, mas aos pais das moças (nem às mesmas, nem suas mães!).

Foi ao longo da década de 1960, influenciado pelo movimento negro, pelo movimento hippie e por outros movimentos de contestação social, que culminaram nos acontecimentos de 1968 ao redor do mundo, que um novo feminismo surgiu também no Brasil. “Para as mulheres, esse feminismo significou um processo de reeducação, descobrimento das próprias potencialidades e revisão dos processos de submissão” (COSTA; SARDENBERG, 2008). O lema desse novo feminismo, “o pessoal é político”, negava a separação radical entre a esfera privada (vida familiar e pessoal) e a pública. No Brasil, o ano 1975, marcou a entrada definitiva das mulheres e das questões a elas relacionadas na esfera pública e a conquista de uma autonomia política e simbólica. Nesse ano, a Folha de São Paulo lançou um caderno em comemoração ao Ano Internacional da

Mulher onde constava um artigo sobre Olly: "Roupas para vestir e pendurar na parede" (Folha de São Paulo, 1975).

No campo artístico, Ana Maria Maiolino, Iole de Freitas, Maria do Carmo Secco, Ligia Pape[10], entre outras artistas, produziram obras que enfrentavam os estereótipos em relação às mulheres, influenciadas pelos escritos de Heloneida Studart, Rose Marie Muraro e Carmem da Silva. "Das gravuras de Anna Maria Maiolino da década de 60, com autorreferência à sua vida doméstica e memórias de infância na Itália, até o concretismo de Maria do Carmo Secco que investiga os espaços domésticos e o uso da imagem da mulher na propaganda, é possível encontrar essa presença da questão de gênero aliada a uma preocupação feminista do papel da mulher na sociedade brasileira e no universo artístico" (TRIZOLI, 2012, p. 413).

Olly não produziu discursos sobre seu trabalho. Suponho uma postura que poderia ser considerada feminista para a época devido a alguns dados etnográficos. Ela não fez parte de nenhum movimento feminista, mas também não se resignou à "mística feminina" (FRIEDAN, 1971) de considerar que construir uma família deveria ser o objetivo último das mulheres. No entanto, manter uma casa limpa e organizada, cumprir o papel esperado de mãe e esposa, não constituía um questionamento, mas tampouco um impedimento à sua vida profissional. Era importante para ela afirmar que trabalhar não a fazia descuidar do espaço doméstico e da família. Essa afirmação se devia menos à ética do trabalho, já que trabalho doméstico não era considerado como tal, do que a um regozijo no cuidado com a casa, e seu significado mais amplo, família e amigos. Com isso, ela reforçava o culto da domesticidade apresentando esse trabalho como uma opção que não era dada às mulheres não brancas e de classes economicamente desprivilegiadas. Seu privilégio de raça era naturalizado ao lançar mão de um *racismo mercantil* que convertia a narrativa do progresso industrial em um *espetáculo de consumo*, no qual as mercadorias eram os diversos grupos subalternizados representados em suas coleções de objetos e roupas.

A limpeza da casa tinha assim, ao mesmo tempo, o sentido de uma racialização do espaço doméstico e manutenção do status quo, ainda que aparecesse como a expressão de um feminismo que cobrava para as mulheres o direito à

10 Sobre Lígia Pape, ver a tese de doutorado de Fernanda Pequeno (2013) que descreve os trabalhos da artista com formigas, baratas e videoarte e desenvolve a ideia de que a escatologia, abjeção e erotismo eram estratégias para fugir da realidade político-partidária, voltando-se para a política de gênero.

autonomia profissional e financeira. Para além de artista, Olly queria ser identificada como boa dona de casa. A crítica feminista e os trabalhos empíricos sobre a condição de dona de casa como um trabalho desvalorizado e sobre como manter a casa informaram a respeito de padrões normativos, que indicam que as mulheres tendem a ser responsáveis pelo abastecimento básico e os homens pelos itens extras. Enquanto o trabalho de um é amplamente reconhecido, o de outro é tratado com desdém (MILLER, 2002). Não temos como saber como foi o processo de conquista de reconhecimento do valor de seu trabalho para o marido e o filho, mas em entrevistas feitas no final da década de 1990, no conjunto de cartas da década de 1970 e 1980 que foi doado ao acervo, apontam para uma relação de respeito tanto por parte do marido como do filho.

Dois exemplos são, primeiro, a declaração de Alaíde Nunes Pereira: "A Olly dentro do casamento tinha mais peso. (...) Eles eram muito companheiros, mas não tinham um casamento dentro das normas. Sempre achei que eles se respeitavam. Mas era muito diferente o mundo de um e outro. Eu achava muito bonito. Ele sentiu muito a morte dela. Se sentiu muito sozinho. Ela preenchia muito a casa. Eles eram um casal muito especial" (PEREIRA, 1998). O segundo exemplo são as cartas que Werner enviou à Betty White e Stephen Strauss depois da morte da esposa. Nessas ele declarava sua solidão e a falta que a esposa fazia. Em 1988, ele comentou: "Olly continua a receber mais cartas que eu" (REINHEIMER, 1988). No contexto da carta e pelas declarações de outros entrevistados, não havia rancor quanto ao sucesso de sua esposa e seu relativo anonimato, mas sim orgulho.

A experiência anterior na Alemanha, assim como os ideais socialistas de Werner, pode ter contribuído para facilitar sua dedicação à arte como uma profissão. Para o feminismo socialista, a incorporação da mulher à produção é o que criaria as bases para a libertação da dominação masculina e da família, oferecendo independência econômica e tirando-a do isolamento do lar — mesmo que isso não tenha se concretizado na maioria dos casos e nem nas experiências dos países socialistas. Não é possível afirmar se Werner efetivamente tomava a prática profissional de sua esposa como uma forma de pensar a participação dessa família em um sistema econômico mais igualitário. No entanto, a independência de Olly dentro do casamento e o apoio de Werner foram ressaltados por diversos entrevistados como dimensões perceptíveis aos que conviveram com os dois.

O livro que Betty Friedan veio lançar no Brasil discutia a crise de identidade feminina, analisando a construção da imagem da mulher como dona de

casa perfeita, mãe e esposa. A autora falava da importância para as mulheres de buscarem um lugar social através de uma profissão. No entanto, o trabalho feminino não representa, necessariamente, a conquista de uma autonomia. É possível trabalhar e ainda estar marcada por um regime de dependência, mesmo que a remuneração feminina represente grande parte ou a totalidade da renda familiar.

No entanto, na casa do casal aqui apresentado, havia um discurso e uma prática de corresponsabilidade econômica pelo sustento e autonomia moral dos dois. Olly e Werner tinham efetivamente construído um relacionamento de respeito mútuo cujas bases alicerçaram o desenvolvimento profissional da artista. A própria carreira artística exigia autonomia e visibilidade social. Ela tinha uma vida social intensa e independente do marido. Os netos, que passavam muitos fins de semana com os avós, experimentaram muitas noites com Werner, enquanto Olly participava de eventos diversos. A construção de uma carreira completamente independente do marido não se coadunava com as expectativas socialmente aceitáveis e desejáveis para o papel social representado por uma mulher da camada média. O fato de ser estrangeira certamente lhe concedia uma gama maior de opções sociais, no entanto, esse posicionamento passível de ser classificado como feminista não pode ser compreensível apenas pela nacionalidade do casal. Estavam em jogo, o tempo todo, as diversas dimensões de gênero, classe, etnia, nacionalidade e sexualidade.

A inexistência de um discurso sobre autonomia feminina por parte dela, não invalidava a prática dessa autonomia relativa. No entanto, não impedia também que a manutenção do papel de mãe e esposa, denunciada por Friedan, fosse em alguns momentos defendida: em depoimento, uma entrevistada comentou sobre algumas sugestões que Olly oferecia para construção e manutenção desse ideal de feminilidade branco de classe média criticado por Friedan.

A produção artística com roupas facultava um lugar relativamente protegido da violência sócio-simbólica e acesso ao espaço público. Nesse lugar, Olly fez parte de uma malha social na qual diversas mulheres produziam, recebiam e transmitiam os novos valores afirmando a capacidade de realização feminina da mulher de classe média branca. Ela participava de uma tessitura de relações que vinculava circuitos acadêmicos, artísticos e militantes nos quais essas mulheres tinham um espaço privilegiado, ainda que os nomes dos grandes costureiros, em geral, fossem masculinos.

Sua produção estava inserida em um amplo espectro de transformações. Maria do Carmo Rainho (2014) mostrou como a década de 1960 testemunhou a transformação no sistema de moda. De uma moda de classe passou-se para uma moda de consumo (o *pret a porter*). O próprio consumo em geral se tornou multifacetado, de diversas origens sociais, e a juventude se tornou força condutora. A idade passou a substituir o status como definidor do que era moda. O corpo jovem apareceu como a grande sedução. As modelos de moda deixaram de ser as modelos profissionais, de passarela, e passaram a ser jovens estudantes, artistas, namoradas e amigas dos fotógrafos, artistas e personalidades conhecidas. A "mulher comum" passou a aparecer também nas revistas, e as roupas passaram a ser como uma afirmação dos novos valores.

Roupa e corpo tornaram-se tanto espaços de exceção do regime militar, como de afirmação de uma nova mulher branca da camada média, jovem, sexualmente livre, engajada politicamente e com projetos de formação profissional. Por isso, Quirino Campofiorito (1969a) elogiou o trabalho de Olly, mas reclamou do "exemplo de modernidade feminina", de "todo aquele sex-appeal". No final dessa década, esse novo lugar para essas mulheres, a conscientização de seus valores e direitos e, particularmente para Olly, o fato de ter alcançado sucesso com seu trabalho, já não impedia que ela lançasse mão da ética do trabalho como forma de afirmar que se dedicava integralmente à produção artística. A menção à dedicação às suas "obrigações domésticas" desapareceu por completo no caderno feminino de um jornal de ampla circulação (O Dia, 1969).

A artista construiu para si uma trajetória que estava em acordo com os discursos feministas do período, mas que não desafiava o lugar das mulheres brancas de camadas médias na sociedade brasileira e ainda mantinha na sombra a dupla jornada das mulheres não brancas de classes economicamente desprivilegiadas. A forma como a publicidade apresentou a mulher a partir da sexualidade reinseria essa mulher na sociedade de consumo a partir de seu lugar como objeto do desejo masculino. A figura feminina que surgiu principalmente nessa década era ao mesmo tempo um sujeito em potencial e um objeto, que se construía tanto a partir dos estímulos libertadores, políticos e sociais, como da tradição e permanência de antigos estereótipos (PASSERINI, 1991).

Assim, se as mulheres que vestiam roupas produzidas pela artista eram modernas, flexíveis e móveis, elas ainda eram objetos. Olly acabava por contribuir para a normalização das mulheres brancas, heterossexuais, de classe mé-

dia para além dos estereótipos e cultos domésticos. Ela reforçava o corpo como fronteira demarcadora das diferenças sociais. Em oposição à mulher negra, considerada farta, suas roupas eram geralmente apresentadas por mulheres muito magras e altas (*Jornal do Brasil*, 1968). Se em seu discurso ela dizia que primeiro conhecia as pessoas que usariam sua roupa para adequá-las à usuária, ela mesma contribuía para a construção de um novo corpo para essas mulheres brancas, modernas, jovens e trabalhadoras. Esse corpo não admitia carne. A sexualização dessas mulheres "modernas" vinha disfarçada da escravidão da magreza como objeto de desejo.

Baudrillard (1995) fala de uma "redescoberta" do corpo sob o signo da libertação física e sexual nesse período. A onipresença do tema na publicidade, moda e cultura aparece através do culto higiênico, dietético e terapêutico obcecado pela juventude, elegância, virilidade/feminilidade, cuidados, regimes e práticas sacrificiais. A alma é substituída em sua função moral e ideológica. Essa relação com o corpo reflete e também institui as formas de relações entre pessoas e coisas.

A sexualidade orienta a "redescoberta" do corpo. O calor da mulher é associado ao mobiliário, à "ambiência". Esse calor/sexualidade é resultado de um jogo entre quente e frio que também se apresenta através das cores. Assim, o corpo torna-se objeto de desejo, mas também objeto funcional instrumentalizado em partes fragmentadas pela publicidade, que age criando uma homologia entre o corpo e os objetos que nele se apresentam. O corpo torna-se uma estratégia de controle social mediado por um discurso de liberdade sexual (BAUDRILLARD, 1995).

Segundo Baudrillard (1995, p. 146), a confusão ideológica que apresenta a mulher como escravizada sexualmente e propõe "libertar" sexualmente através do corpo "aparentemente livre", oferece um ideal de mulher para ser consumido. As mulheres que consomem esta mulher são, de fato, por ela consumidas. Assim, na "confusão entre a mulher e a libertação sexual, neutralizam-se as duas". Se há mais direitos e liberdades conquistados, há o que o autor denomina "objetivação como mito", para o qual Betty Friedan oferece em parte o conteúdo, a "mística feminina".

O livro de Friedan denunciava a manipulação da mulher pela sociedade de consumo. O trabalho de Olly era combustível para essa manipulação ao usar um ideal de mulher para vender seus produtos: essa mulher era erotizada e aparecia como mais um bem de consumo (BAUDRILLARD, 1995). Em muitas

imagens, as mulheres são associadas, por aproximação, à natureza. A publicidade que, na maioria das vezes, apresentava a mulher como objeto, tornava-a dependente dos produtos que comprava para execução de suas tarefas, para a conquista masculina ou para viabilizar a educação de seus filhos. Inanimadas em sua capacidade de executar ações por si mesmas, tornavam-se mais um objeto, junto com aqueles oferecidos na propaganda. Em suas declarações, a artista afirmava a iniciativa, a força e a autonomia das mulheres que usavam suas roupas. Havia assim um apelo psicológico como estratégia de docilização desses corpos, cuja sensualidade não dependia da roupa, mas se apresentava através dela. Seus tecidos contribuíam então para a produção de um consumo com aparência de modernidade, mas cujos desdobramentos a não tão longo prazo seriam foco de críticas dos movimentos feministas vindouros. Nas artes, o feminismo ganhou impulso principalmente na década de 1970, nos EUA, com artistas como Miriam Schapiro, que questionava tanto as hierarquias artísticas como as representações dessa mulher objetificada pela propaganda e faziam isso subvertendo os cânones do campo artístico e modalidades até então desprezadas por seu teor "feminino". O trabalho de Miriam Schapiro "Anonymous Was a Woman", por exemplo, usava coisas supostamente "femininas" e "domésticas" como toalhas de mesa, guardanapos e pequenos tecidos bordados retiradas de seu contexto e exibidas como objetos artísticos (SIMIONI, 2010).

5.3 Tecendo simbologias: o encantamento das roupas

Segundo a museóloga Teresa Cristina Toledo de Paula (2006), na Europa, o estudo dos tecidos e da indumentária ganhou visibilidade após o lançamento, em 1874, do clássico guia antropológico *Notes and Queries,* pelo Royal Anthropological Institute. O livreto era uma tentativa de oferecer a administradores coloniais, soldados e missionários orientações de como observar e relatar de forma objetiva os povos colonizados. As descrições de formas de produção de fibras, tecelagens, tecidos, ornamentações com seus instrumentos de produção, assim como as perguntas que deveriam ser feitas para nortear a observação levaram à coleta de exemplares que constituíram coleções de diversos tipos.

Foram formadas, por exemplo, coleções nos museus em Lyon, Riggisberg, Londres, Paris e Quebec a partir de critérios específicos como registro de tecnologia, estética, representatividade no contexto cultural e estado de conservação. Ao final da Primeira Guerra, as coleções têxteis desses museus já somavam

dezenas de milhares de unidades nomeadas como arte decorativa e/ou aplicada, organizadas cronologicamente, por países ou regiões, com catálogos dos produtores considerados mais significativos. Os museus etnológicos e etnográficos, por sua vez, formaram coleções buscando reunir os têxteis representativos das culturas, apresentando os ciclos de vida e os diferentes costumes de povos organizados evolutivamente.

Segundo a museóloga, até o século XX, a tecelagem e a atividade têxtil eram em geral masculinas na maioria da Europa colonizadora. As técnicas de tecelagem e beneficiamento de tecidos foram levadas para as colônias por homens especializados, provenientes da Escócia, Inglaterra e Alemanha. As mulheres só fiavam, ou seja, preparavam o fio para a tecelagem, ainda assim majoritariamente para uso doméstico. Em geral, os tecidos colecionados em museus eram signos de práticas consideradas masculinas — bandeiras, uniformes e outros objetos relacionados às batalhas, guerras e revoluções. Enquanto a produção têxtil feminina era classificada como "arte decorativa", "arte menor", "artesanato", dos tecidos provenientes do universo masculino falava-se em "viajantes", "cientistas", "homens de Deus", "de museus" e "historiadores" (PAULA, 2006).

No Brasil, apresentar a tecelagem indígena, com todos os seus apetrechos (fusos, teares, bolsas, cestas, fibras, tecidos e fios) era considerado até início do século XX uma prova do processo civilizador. No senso comum douto, a atividade de tecer era considerada entre os indígenas indicativa do afastamento desses da condição de natureza e ingresso na esfera da cultura. Os primeiros objetos têxteis indígenas documentados no Brasil aparecem em uma imagem do Museu Paulista. Trata-se de duas bolsas atribuídas aos índios Botocudos, em 1911. Coerente com essa perspectiva evolucionista, a tecelagem foi no Brasil, historicamente, uma atividade de escravizados, depois de homens libertos e mulheres pobres.

O primeiro texto falando sobre tecidos no Brasil em uma publicação institucional foi do Museu Paulista, em 1951: um resumo da tese de Gilda Mello e Souza, seguido de artigos de brasileiros e estrangeiros sobre sambaquis, tribos tupis e caboclos amazônicos. As produções têxteis em museus brasileiros sempre foram parte de outras coleções. Entretanto, as práticas museais em relação a essa produção não eram definidas. Exagero pela ausência de critérios no acúmulo, concomitante a expressivos hiatos de grupos, períodos e regiões, indiferença em relação às formas expositivas, instabilidade com a transposição

constantes das coleções de um museu a outro sem a documentação necessária informando sua procedência original e superficialidade no registro das formas e critérios de coleta foram a tônica dessas coleções até meados do século XX.

Uma das primeiras formas de singularizar um conjunto têxtil no Brasil foi através da produção dos grupos andinos pré-colombianos (peruanos). Assim, em 1964, uma doação de Oscar Landmann criou talvez a primeira coleção de tecidos e fragmentos têxteis no Brasil, no Museu de Arte e Arqueologia, depois renomeado Museu de Arqueologia e Etnologia. Ao longo das décadas de 1960 e 1970, o que parece ter sido uma disputa entre os museus Paulista, Nacional e Goeldi (PAULA, 2006) na formação de coleções de tecidos andinos pré-colombianos foi também uma das formas de inserir o país em uma antiguidade sul-americana, atribuindo ao Brasil uma profundidade temporal que contradizia a ideia de "jovem nação".

Entre os índios brasileiros, as vestimentas foram uma introdução dos colonizadores, a princípio adotadas majoritariamente para ocasiões ritualísticas. Sem a conotação moral que a roupa tinha para os europeus, a pintura corporal entre os índios seria o fenômeno social mais aproximado das vestes como forma de marcação de status social, faixa etária e gênero. Como uma linguagem visual, as pinturas marcam individualidades caracterizadas por símbolos culturais que singularizam os membros de um grupo em relação a outros (RIBEIRO, 1978). Há um simbolismo de forma e cor descrito pela antropóloga Berta Ribeiro ao qual Olly tinha acesso nos diversos livros sobre o assunto presentes em sua biblioteca. Os termos arte e vida eram usados por Berta para falar da indistinção de uma esfera artística separada da religião, economia e família, característica oposta às sociedades industrializadas.

A indissociabilidade verbalizada dessa forma, arte e vida, foi a forma como Olly falou de seu trabalho em diversas colunas, quando dava entrevistas sobre suas exposições. O mesmo tipo de mágica social que é capaz de transformar diferentes pinturas corporais em formas de identificação de status, gênero e idade, um adolescente em adulto, por exemplo, pode converter em arte uma vestimenta, uma pintura ou uma escultura. Como já apontou o antropólogo Alfred Gell, "a estética é um tipo de discurso *moral* que depende da aceitação de artigos iniciais de *fé*" (2005, ênfases no original). Transformar coisas em obras de arte é, então, produto de uma tecnologia do encantamento, uma certa magia consubstanciada no material trabalhado pelo artista.

Essa transubstanciação é sempre produto de diversas mediações. As qualidades mágicas dos tecidos produzidos por Olly foram construídas também por seus críticos, através de alguns artifícios repetidos ao longo de sua trajetória. Desde sua primeira exposição, ela foi apresentada como uma das mais inquietas alunas e motivo de orgulho para o MAM-RJ (MAURÍCIO, 1960). As técnicas de pintura, gravura, desenho e cerâmica apareciam em quase todas as reportagens sobre seu trabalho como uma forma de negar (muitas vezes explicitamente) que seu trabalho fosse moda, ou que suas vestes fossem roupas. Mario Pedrosa e Jayme Maurício, por exemplo, apresentaram-na na primeira exposição no MAM como "dona de uma técnica absoluta". A roupa foi transformada na "moldura [de seu] desenho" (*Jornal do Brasil*, 1969).

A forma de apresentar o trabalho inventava-o como arte através de uma gramática própria: gamas cromáticas, valores formais, "ordenação plástica de finalidade decorativa" (VALADARES, 1961), pintura feita diretamente sobre tecido, criatividade, inventividade, pesquisa e técnica eram alguns desses termos. Olly usava, também, um artifício particular do mundo da criação: ela intitulava seus trabalhos. Desde sua primeira exposição no MAM-RJ, os críticos já chamavam atenção para esse detalhe que não pertencia ao mundo das "artes aplicadas". Em 1961, Valadares comparou isso com o poeta que também nomeia seus poemas. Agregando legitimidade a esse discurso, apareciam as consumidoras, personagens importantes do mundo da arte, da política e da elite econômica.

Expor em museus e galerias de arte e ter o trabalho apresentado a partir de técnicas artísticas foi parte das estratégias empregadas. Falava-se em uma tecelã, pintora e desenhista que expunha tecidos que podiam ser amarados ao corpo, como roupas. Só em um segundo momento se complementava a informação, dizendo que ela também expunha vestidos, quimonos e outros trajes. As roupas pareciam ser um desdobramento de sua atuação primeira: tecelagem, pintura, desenho e cerâmica.

Em 1966, chamou atenção o desfile na Pinacoteca do MASP, entre Cézanne, Renoir, Van Gogh e outros (fig. 116) e, logo em seguida, na Petite Galerie, no Rio de Janeiro. Esses eram dois centros de arte consagrados em seus estados. Pietro Maria e Lina Bo Bardi tinham um investimento em roupas, assim como interesse em design. A Petite Galerie representava uma modernidade estética e administrativa, já que propunha a arte como um investimento possível para as novas camadas médias, em prestações (MAURÍCIO, 1966).

No ano seguinte, a associação de seu trabalho ao cinema e a Paris foi noticiada em diversos jornais (*Correio da Manhã*, 1967). O trabalho para teatro também acumulou adjetivos. Às suas roupas foi atribuída uma "qualidade dramática" (*Jornal do Brasil*, 1968), um dos elementos da linguagem cênica da peça *Stanislaw e o sexo zangado*, de Max Frisch, dirigida por Wagner Seixas Melo.

Entretanto, essa dimensão artística era acompanhada da desvalorização associada ao trabalho "decorativo" e "feminino". Para elogiar os padrões de Olly, Pedrosa usava adjetivos como "delicados" e "doces". Dependendo do periódico ou da coluna onde era comentado, os títulos e os assuntos pendiam mais para a dimensão da moda ou da arte. Entretanto, principalmente os escritos da década de 1960, mencionavam sua origem alemã, seu casamento e seu trabalho doméstico: "sabe perfeitamente dividir as horas do dia, para se dedicar à sua arte e ao seu lar" (GUERRA, 1961).

Maurício argumentou ser ela talvez a mais qualificada contribuição do que poderia ser chamado "moda brasileira", para compor a "elegância da mulher" (MROW-G-61, 1962). As colunas da década de 1960 eram mais explícitas quanto às qualidades decorativas, frágeis e oníricas: "Mãos que criam sonhos para a vaidade da mulher" (MROW-G-58, 1962). Era preciso afirmar sua valentia, mencionando a humildade.

Para além de um adjetivo generificado, a ideia de "decorativo" era uma valorização intermediária entre tecnologia e arte. A qualidade artesanal do trabalho de Olly era enaltecida pelo fabrico de suas tintas, com receita própria e sigilosa. O algodão era seu material preferido, diversas vezes mencionado nas colunas. Isso criava um contraste entre o caráter artesanal, "natural" de seu trabalho, e a dimensão industrial representada pelas fibras sintéticas que invadiam o mercado.

Com dificuldade em conciliar os termos da arte em um trabalho "decorativo", Valadares usou Herbert Read para falar da oposição entre o valor do trabalho manual em relação à indústria e chamou atenção para a impossibilidade de aproveitá-lo no desenho industrial, pois se perderia a *qualidade natural do fazer manual*. Ao mesmo tempo em que percebemos a noção de uma natureza (por oposição à tecnologia como cultura) associada ao feminino, vemos também como essa era uma forma de propor um mundo menos mecânico. O feminino era apresentado como aliado da indústria, no momento que essa mesma indústria exigia mais mão de obra, oferecida também pelas mulheres.

A Bauhaus foi mencionada diversas vezes (MROW-G-58, 1962), sempre afirmando o valor da sensibilidade aplicada aos objetos do uso cotidiano. O humano e a máquina se unindo para produzir a aceitabilidade de uma industrialização que avançava a passos largos. A dimensão feminina parecia ser o que redimiria essa indústria, por vezes, associada aos grupos mais pobres, na clara vinculação entre os dois grupos e a natureza por oposição ao masculino, à cultura e à tecnologia. As mulheres e os grupos subalternizados seriam, então, os redentores de um processo de desumanização denunciado naquele momento.

Depois de 1969, a artista começou a pintar e depois bordar sobre a pintura dos tecidos. Alguns desenhos eram produzidos tendo como base imagens aéreas, com a pintura e os bordados feitos sobre as manchas cartográficas (fig. 118 a 120). A representação da natureza não era nova em seu trabalho, mas nunca tinha aparecido em forma de mapas, geográficos e subjetivos. Tecnologia de conhecimento que professa a captura da verdade sobre um lugar, o mapa antecipa a realidade espacial. Instrumento de poder, é a representação do controle territorial colonial. Sem referência aos territórios que foram utilizados, só podemos imaginar que talvez a representação dos grupos periféricos do território nacional fosse complementada com a reprodução aérea de seus territórios.

Em 1972, Olly se apresentou no *Jornal de Ipanema* como alguém que permitia se redescobrir: "só se perdendo a gente se acha. Quem nunca se perde não pode se ver de outro ângulo. E, portanto, nem sabe se quer ser como pensa que é" (citação da artista em Colônia, 1972). Na exposição do MAM-RJ, em 1969, ela já apresentara experiências de bordado sobre tecido em um trabalho que intitulou *Bumba-meu-boi*. Nesses modelos, fios soltos foram propositalmente deixados para representarem as crinas dos cavalos, o rabo dos bois e as penas dos pássaros. Mas a importância dos deslocamentos no seu processo criativo, assim como as angústias desses só se tornaram assunto mais tarde, depois de evanescido o impacto do tema Karajá.

Tanto quanto "sua fonte de inspiração", como ela declarou em 1975 (GIOBBI, 1975), na elaboração de novos temas, cores e formas, as viagens, ao exterior — Itália, Grécia, Alemanha, Suíça, Espanha, EUA, México, Peru, Turquia — e ao interior do Brasil — Sete Cidades e Nordeste, por exemplo —, constituíam também um dispositivo de legitimação de seu trabalho. A partir dessas viagens, sua produção se tornava uma tradução do contato direto com esses mundos. A autoridade dessa tradução era garantida pela experiência direta de ter estado

lá. Os mapas aparecem como a transcrição desse processo de reorganização subjetiva, o impacto das viagens em seu universo interior, construíam sua distância em relação à Europa e, também, sua identidade em relação ao Brasil. Mas, principalmente, era a projeção externa de uma autonomia conquistada para si e outras mulheres na metáfora do controle territorial. Ela reivindicava para si o adjetivo de viajante, tal qual os tecidos que figuravam em coleções museais europeias.

A roupa representava o mundo interno e externo da artista. Assim, a transição do objeto artístico à roupa, isto é, a transformação do objeto artístico em valor de troca, era compensado pelo simbolismo incorporado. As pessoas que compravam seus trabalhos eram transformadas em "territórios" desbravados que traziam à tona a mulher moderna em cada uma: mãe, esposa, artista profissional, viajante.

O discurso de Olly, entretanto, era de que a personalidade da pessoa que usaria a roupa deveria ser compreendida para que o traje certo fosse produzido. Essa mulher independente e profissional por um lado, mãe e esposa por outro, era identificada como parte da identidade da compradora que caberia à roupa tornar visível. Interior e exterior eram pensados como uma totalidade, da qual os detalhes e os materiais usados eram parte – "em todos os seus trabalhos, o fundamental é a valorização do material. Assim tudo importa, existindo em cada detalhe uma peça inteira" (MOURA, 1975). Cada detalhe era parte de um todo, a consumidora não era tanto transformada pelas roupas de Olly, mas desvelada. As viagens eram então ao exterior, a mundos distintos, mas também ao interior, de si e de suas consumidoras. Tratava-se da transformação de si e de outros pelo processo de produção e consumo de roupas. Constituía parte importante dessa construção os objetos inalienáveis (WEINER, 1992), suas coleções diversas que materializavam vivências expostas em seu apartamento, no qual suas compradoras iam para escolher seus tecidos.

Uma vez constituída a legitimidade de seu processo criativo e produzidos os significados para seu trabalho, o acaso e a improvisação obliteravam o trabalho árduo. É assim que em artigo intitulado "Formas e cores - um encontro bordado em fantasia", Elisabete de Moura (1975) citou a artista na descrição da descoberta da nova expressão artística: "Olha, foi por acaso. Um dia meu vestido (ele era muito bonito) se estragou. Tentei tingi-lo novamente, mas as cores já estavam saturadas. Experimentei então bordar aquele pedaço e achei lindo". O conheci-

mento técnico foi transformado quase em dom, "percepção" do potencial estético daquele duplo procedimento: "Com o tempo, o entusiasmo inicial cresceu e com ele a pesquisa, estudo, o trabalho e o desejo de renovação" (MOURA, 1975). O trabalho era transformado assim em estudo; desejo; pesquisa; empreendimento liminar que borrava ainda mais a fronteira da arte como ocupação profissional, que requer exercício, laboração e pelo qual se demanda pagamento.

Essa transformação do trabalho da arte em dom, sensibilidade, é parte do processo de construção de carreiras no campo artístico. Essa sensibilidade é de fato um conjunto de convenções compartilhadas em uma malha de reciprocidade, onde todos "reconhecem" uns nos outros essa "capacidade" distintiva de atribuição de significados aos objetos, temas e técnicas que constituirão eles mesmos essa sensibilidade que confirma os eleitos. Participam assim pessoas, objetos e valores nessa teia de reconhecimentos, onde todos se constroem no próprio processo de selecionarem e serem selecionados, reconhecerem e serem reconhecidos, construírem e legitimarem os valores construídos através do que é trocado, mas também do que é mantido como inalienável.

Assim, tão importante como o conhecimento de novos lugares, povos e expressões culturais nos deslocamentos geográficos e simbólicos realizados pela artista era a incorporação de novos atores à sua teia de reciprocidade. O diretor do museu de etnologia de Lima (CO-117), por exemplo, conhecido em suas viagens em 1961 ou 1962 foi mencionado na época da realização do desfile na Pinacoteca do MASP, em 1966. Seria interessante saber, a partir das peças pré-colombianas colecionadas, com que arqueólogos e colecionadores ela esteve em contato nessas viagens. A teia de relações estabelecida foi importante o suficiente para que, em 1970, a Embaixada do Peru confiasse a ela a coleta de donativos para as vítimas do terremoto que assolou a cidade de Yungay naquele ano. No *Acervo Olly e Werner Reinheimer* um documento (DEV-18) lista 125 pessoas e instituições com valores em dinheiro ao lado, talvez, referente a essa arrecadação.

Alguns dos nomes brasileiros na lista são Augusto Rodrigues, Vera Mindlin, Jayme Maurício, Margaret Spencer, Beryl e Emiliano Di Cavalcanti, Tuni Murtinho, Sérgio Campos Mello, Maria Leontina, Mário Pedrosa, Enrico Bianco, Candido Portinari, Jorge Amado, Carlos Flexa Ribeiro, Lígia Clark, Ivan Serpa, Antônio Bento, Carlos Scliar, Roberto Burle Max e algumas das instituições eram Escolinha de Artes do Brasil, Círculo de amigos da arte e o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Os nomes listados compunham esse campo cultural que proje-

tava os valores constituintes de uma sensibilidade que fundou um novo *estilo de decoração* dos espaços domésticos, no período 1950 a 1980, enaltecendo diversos grupos subalternizados até então considerados alienados como produtores de bens de consumo de massa. Ali também a malha de atores sociais brasileiros se expandia para incorporar outros países da América Latina.

Algumas cartas de apresentação constantes da coleção mostram as viagens também como dispositivos de ampliação dessa malha. Em 1977, Maria Frias, da embaixada do Brasil, em Roma, indicava Olly a Ives Saint-Laurent (CO-03); nesse mesmo ano, João Paulo de Pimentel Brandão apresentava-a a um decorador em Londres e a Orlando Galveas, da Embaixada brasileira em Atenas (CO-190); em Paris, conheceu Clementina Duarte (depoimento, 2015), através de Violeta Arraes, Irmã de Miguel Arraes. Os mapas, assim como o bordado e a tecelagem, eram formas de criar os laços entre as pessoas e fabricar o social através da representação do território. Análogo ao que fizeram os colonizadores no século XIX, a representação cartográfica aparecia novamente com um dispositivo de poder.

Ritualmente tecer pode significar um gesto de unificação, entrelaçamento e ligação. Annette Weiner e Jane Schneider (1989) falam sobre tecidos e a experiência humana a partir de trabalhos etnográficos em sociedades pequenas e grandes, pré e capitalistas, tratando das potencialidades simbólicas das propriedades materiais do tecido. O tecido impulsionou a organização social e a vida política através da história. “Como adorno, enrolada ou empilhada para troca ou conservação de herança, o tecido ajudou grupos sociais a se reproduzirem e ganharem autonomia ou vantagens na interação com outros” (WEINER; SCHNEIDER, 1989, p. 1).

São essas contribuições sociais e políticas que elas sublinham, mostrando em que domínios e rituais as pessoas reconhecem essas propriedades no tecido, ou as transformam através do tempo. Pintado, bordado, manchado ou tingido, o tecido pode ser transformado em cores, formas e padrões distintos ganhando através dessas múltiplas possibilidades um potencial ilimitado para comunicação. “Vestido ou exibido de forma emblemática, o tecido pode denotar variações de idade, gênero, estatuto, ranque e afiliação grupal” (WEINER; SCHNEIDER, 1989, p. 1) e pode também comunicar valores e reivindicações ideológicas.

O tecido pode ser feito com fibras e tintas valiosas, com trabalho dedicado e virtuosidade artesanal, atraindo atenção dos detentores do poder, incluindo aqueles que constroem chefias e Estados. A exportação de tecidos produzidos

pela realeza e o campesinato foi através da história uma das formas privilegiadas de ganhar moeda estrangeira. Junto ao ouro, joias e conchas exóticas, o tecido foi uma forma de conferir credibilidade às elites políticas.

As fibras do tecido podem evocar ideias de aliança e o envolvimento de pessoas em tecido evoca o sentido de proteção contra forças malévolas do ambiente natural ou social. No ritual de enterramento dos mortos, no judaísmo, depois de lavado, o corpo deve ser envolto em um lençol branco de algodão ou linho no intuito de conservar a imagem da pessoa em vida, ao mesmo tempo que ampliar a visão para abranger uma dimensão espiritual. O tecido branco tem, também, o sentido de igualdade entre todos e neutralidade do morto no encontro com o criador.

Nas sociedades industriais, entretanto, os têxteis sofreram um processo de subalternização por sua associação ao feminino e ao trabalho manual. Essas associações são resultado de processos sociais de longa duração que envolvem diversas dimensões e disputas também no mundo artístico. Esse processo de feminização dos meios têxteis e sua associação com as atividades menos intelectualizadas encontra sua gênese na forma como a sociedade capitalista do século XIX foi destituindo o trabalho do ramo têxtil de sua condição de criação, reduzindo-a à uma tarefa mecânica.

A hierarquização do trabalho artístico pode ser remontada ao Renascimento e à construção das categorias fundadoras da moderna história da arte. Na tentativa de instituir a atividade artística como produto individual, Vasari conferiu superioridade ao *criador* por oposição ao *executor*. Essa separação baseou-se em uma hierarquia que colocava as artes que exigiam projetos — pintura, desenho e arquitetura — como "grandes artes" ou "artes puras", enquanto outras eram reduzidas a "artes aplicadas" ou "artesanato" (SIMIONI, 2007).

Essas artes ditas menores foram associadas ao estigma do trabalho feminino. No século XIX, houve uma naturalização das mulheres como inferiores e desses trabalhos como femininos. Gêneros como a tapeçaria e o bordado, centrais na Idade Média, passaram a comportar uma carga simbólica duplamente negativa, do trabalho feminino e manual (SIMIONI, 2010). Ana Paula Simioni chama atenção para a forma como Max Weber construiu sua *História geral da economia*, publicada em 1919, período de inauguração da Bauhaus. Para o sociólogo, a diferença entre profissões *masculinas*, como a medicina, estava no componente espiritual ou mágico, enquanto a produção têxtil seria uma forma de *labor*. As fá-

bricas têxteis que empregavam majoritariamente mão de obra feminina foram o primeiro exemplo histórico do trabalho alienado. As operárias, alienadas do produto final de seu trabalho, eram encarregadas da execução manual das tarefas repetitivas dessa indústria. O outro lado dessa moeda era a imagem masculina e potente do artista, "sujeito de todas as etapas de seu próprio trabalho, desde a concepção da ideia até o objeto final de sua criação, passando pela propriedade e uso livre dos meios da produção" (SIMIONI, 2007, p. 96).

No final do século XIX, a relação entre indústria e trabalho artesanal foi revista. Os suportes têxteis encontraram novo ambiente nos movimentos *Art Nouveaux* (francês, austríaco, alemão e italiano) e principalmente o movimento inglês *Arts & Crafts*. O designer têxtil e romancista inglês William Morris propôs uma retomada dos meios tradicionais e artesanais como forma de superar a alienação que a sociedade capitalista impunha ao trabalhador. A produção têxtil, especialmente tapetes, ganhou novo impulso como uma proposta artística revolucionária (SIMIONI, 2010). Suas ideias circularam por diversos países europeus chegando à Alemanha através do belga Henry Van de Velde (1863-1957).

Van de Velde organizou em Berlim um grupo de artistas, arquitetos e industriais que discutiam as relações entre arte e indústria. Nesse contexto, criou-se a Escola de Artes Decorativas de Weimar, base para a Bauhaus (CÁURIO, 1985). A Bauhaus manteve polarizações que contrapunham dimensões valorativas como os ateliês considerados *nobres* e *industriais* — vidros e metais — frequentado por *alunos* que se tornariam designers e aqueles marginalizados, cujo trabalho *manual* e *tradicional* — cerâmica e tecelagem — eram tidos como apropriados para as *alunas* que se tornariam *artesãs*. "Assim, a escola reiterava a tradição histórica da associação entre meios têxteis, mão de obra feminina e trabalho mais alienado do que propriamente inventivo" (SIMIONI, 2007).

Essa divisão do trabalho se manteve no interior dos círculos modernistas como se pode ver por algumas duplas de artistas em que as mulheres acabaram ficando na história como "colaboradoras", ou seja, foram relegadas às margens da história, enquanto os homens ganharam visibilidade: "a esposa e a irmã de Morris, que fabricavam os tapetes que ele desenhava, e cujos nomes são praticamente desconhecidos; ou Charlotte Perriand, parceira de Le Corbusier nas decorações de seus edifícios, figura ofuscada pela fama do arquiteto, a quem se atribuem muitas de suas criações; e ainda Elise Djo-Bourgeois, esposa do arquiteto Djo-Bourgeois, colaboradora nos conjuntos decorativos e responsável

pela parte têxtil, mas raramente nomeada" e, no Brasil, Regina Graz, esposa de John Graz, "companheira nos projetos de decoração do marido, responsável pela parte têxtil, porém classificada, geralmente, como "executora", enquanto ele consta como "designer". (SIMIONI, 2010)

Não era consenso, entretanto, a legitimidade da classificação de designer. Para alguns, uma profissão que estava aliada à massificação significava apenas a perda de uma "aura" de singularidade do objeto e, portanto, do criador. Um processo desvalorizador de ambos, objeto e artista. No Brasil, assim como provavelmente em outras nações em formação, a industrialização era para muitos a chegada de um desenvolvimento concebido como compensação do atraso cultural e era através da aliança com a arte que essa ideia poderia ser transmitida a contento para um público acostumado à produção manual, ao contato direto com quem fazia suas roupas, móveis e outros produtos domésticos.

Assim, ainda que seja importante entender o contexto internacional de definições de gêneros artísticos e sexuais, não devemos fazer a transposição desse contexto automaticamente para o Brasil. As ideias quando circulam são reinterpretadas à luz das situações locais. Ao contrário, por exemplo, das obras de Regina Gomide Graz, entre as décadas de 1920 e 1940, "descritas como arte sem grande valor estético por não terem sido capazes de transcender sua condição de aplicabilidade" (SIMIONI, 2007), os trabalhos de Olly foram valorizados exatamente por serem têxteis com qualidade estética. Isso não significa que o trabalho de Olly seja melhor do que o de Gomide, significa que as instituições brasileiras estavam prontas e precisavam que as mulheres fossem tomadas como capazes de produzir têxteis esteticamente valorizados.

A diferença na avaliação da produção têxtil desses dois períodos também tem como um de seus fundamentos a simbologia que cercava essa mídia. Entre os Navajo, a tecelagem é mencionada chamando-se atenção para o cuidado com a moderação e a recomendação de não se terminar completamente a obra, deixando-se sempre uma abertura em algum lugar (SCHEID; JESPER, 2010). É esse "inacabado" que permite às malhas sociais se renovarem sempre, incluindo e excluindo pessoas, valores e coisas. Foi a esse "inacabado" que Olly atribuiu o sentido de crinas, rabos e penas, na linha bumba-meu-boi, mas que foi explorado ao seu máximo anos depois, na década de 1970.

A exposição no Centro Cultural Lume, na Avenida Delfim Moreira[11], altura do Jardim de Alah, foi também para Brasília e São Paulo, eleita por Mark Berkowitz, Frederico Morais e Flávio de Aquino uma das dez melhores daquele ano (AQUINO, 1974; MORAIS, 1975; BERKOWITZ, 1974; BERKOWITZ, 1974A). O bordado e a tecelagem ganharam lugar de destaque e Berkowitz, que já tinha criado o neologismo vestido-objeto para o trabalho da artista, explicitou a dificuldade em definir algo que não se enquadrava nas classificações correntes: nem roupa, nem obra de arte. Berkowitz usou um artificio típico do idioma alemão para criar um novo sentido, propondo uma palavra composta a partir da junção de vários substantivos, sem espaço ou hífen entre elas: roupastapeçariasquadrosfantasias (roupas-tapeçarias-quadros-fantasias).

Na declaração da artista sobre as novas peças, o tom de fantasia e movimento estava presente: "Os elementos que usei nestas peças tem um ar de festa, de teatro, de alegria, é o colorido do "Bumba-meu-Boi", a festa folclórica do Nordeste". Olly explicava ainda que tudo tinha significado. "Aqui, expostas e penduradas na parede, elas também têm vida: o vento faz com que elas assumam a forma de móbiles. São roupas que dão vontade de mexer, de sentir a textura" (OLLY apud GIOBBI, 1975).

Entre os gregos e romanos, a tecelagem é uma figura de pensamento que remonta à organização dos Jogos Olímpicos. Às dezesseis cidades da Élida que se encontravam em contenda foi sugerido que enviassem tecelãs para fazer um manto para a estátua de Hera. Oito "tribos" enviaram duas mulheres cada para executar a tarefa que resultou na paz alcançada através do trabalho coletivo da tecelagem.

Antes de tecer era preciso lavar a lã bruta, eliminar a sujeira e retirar os pelos duros. Assim como a lã, a cidade era limpa para que o tecido ficasse bem-feito. As operações preparatórias da tecelagem desenredavam assim os imbróglios dos negócios a partir daquela pequena federação de mulheres. Terminada a fabricação, o tecido era levado ao templo da Hera e o antigo manto era substituído. A tecelagem, então, fabricava a paz, ordenando as contradições das cidades em uma unidade. Para manutenção dessa unicidade, seja da tecelagem coletiva ou da cidade, os laços da federação passaram a ser tecidos a cada quatro anos. A paz era assim tecida e retecida. A desordem das lãs era substituída por um novo e ordenado tecido. A tecelagem é ela mesma a união de movimentos

11 Para localização ver mapa no item 1.3.

contrários, enquanto a cardagem separa, a fiação reúne, tendo como resultado final o tecido (SCHEID; JESPER, 2010).

No Brasil, a minitecelagem ganhou destaque depois que a Bienal de Londres deu ênfase aos formatos pequenos, chamando atenção para a origem copta dos têxteis (CÁURIO, 1985). Olly criou o que denominou inicialmente minitêxteis e, depois, "bruxas" em uma referência às bonecas de tecido pré-colombianas. Se na pintura em tecido a artista tinha explorado formas animais, na tecelagem predominaram as formas geométricas, com ênfase no círculo, ainda que pássaros e peixes não tenham sido abandonados por completo. Betty White, artista canadense que morou no Brasil na década de 1960 e foi aprendiz e ajudante de Olly, mostrou diversos bilhetes escritos para ela durante seu aprendizado. Em muitos deles, o círculo é mencionado. Olly defendia que era preciso aprender a fazer quase perfeito para depois fazer imperfeito, "para ficar mais sensível" (MA 37, p. 26). É essa *imperfeição* desejada o eixo em torno do qual o trabalho manual, o artesanato fundou o estilo rústico. O círculo talvez fosse a figura mais representativa de seu trabalho, por simbolizar esse *rústico calculado*, mas também a vida — o sol, a gravidez, o nascimento.

A esposa do pintor Sérgio Campos Melo contou que, quando estava grávida, ganhou um vestido com um círculo na barriga. Segundo Aline Campos Melo, Olly estudava onde ia colocar as formas coloridas para realçar mutuamente o corpo e o trabalho. A artista explicaria esse processo de produção alguns anos mais tarde: "as formas aparecem em lugares certos do corpo. Os bordados são sobrepostos e acumulados de acordo com uma programação e embora conservando um aspecto casual, também ocupam lugares precisos. O corpo seria moldura então, onde as formas e cores se distribuem e adquirem vida pelo movimento".

Quase todas as entrevistadas que mencionaram ter ou ter tido tecidos e/ou roupas produzidas por Olly, alegaram seu uso em circunstâncias rituais de marcação de ciclos de vida: casamento, lua de mel, gravidez, recepção de chefe de Estado. Seus tecidos não eram para uso cotidiano, mas para momentos rituais. O círculo na barriga da grávida foi mencionado por diferentes mulheres. Seu trabalho enaltecia a criação da vida, ao mesmo tempo escondendo e mostrando o que estava por vir. Da mesma forma, as crianças foram referência para seu trabalho. Essas referências estão espalhadas pela casa da artista na coleção de revistas polonesas sobre arte infantil, assim como na guarda e/ou exibição de diversos

trabalhos do filho, dos netos e dos filhos e netos de amigos, alguns fotografados e transformados em pôsteres, outros emoldurados e pendurados nas paredes.

Em uma entrevista filmada à distância, Betty White mostra seu vestido de casamento que me foi enviado, com a promessa de devolução uma vez terminada a pesquisa. Nedra Westwater, por sua vez, organizou para a entrevista um espaço que parecia um pequeno templo. Seus textos, fotografias, óculos dispostos à sua frente eram como oferendas ao passado que recria e rejuvenesce. Escritora, ela mantivera, ao longo de sua vida, diários que alimentaram o livro de suas memórias no Brasil. Começou respondendo a perguntas, mas logo entrou nos assuntos que ela havia selecionado. Escolheu trechos do livro que mencionam Olly e Werner e começou a ler, dando ao momento descrito dramaticidade.

Seu primeiro encontro foi em uma praia, em Itaparica. Ela lembra que Werner vestia bermuda e camisa branca. O encontro tinha sido precedido de uma visita a um terreiro de candomblé. Nedra descreveu as roupas, as falas, os gestos, os espaços. Quase era possível ouvir a risada e o sotaque forte de Werner ao cumprimentar o escocês que viria a ser seu marido, Norman Westwater. Enquanto Nedra lia as passagens, uma veste pendurada presenciava tudo: o conjunto de saia e blusa feito com o tecido presenteado no casamento de Nedra revivia no testemunho o ritual do passado (o contexto em que o tecido foi ofertado a Nedra foi descrito no tópico 5.1).

Algumas entrevistadas me entregaram coisas produzidas por Olly, outras disseram ter passado para seus filhos (uma toalha, uma tecelagem), outras ainda sentiram a obrigação de justificar porque não "devolviam" as coisas que tinham, uma delas mostrou como uma folha de papel artesanal feita pela artista foi incorporada a uma colagem feita por outra artista, cuja mãe foi pretendente de Werner após a morte de sua esposa. Em todas essas ações, cada uma da sua maneira, explicitava-se o caráter de construção e manutenção de laços sociais duradouros nos quais sua produção têxtil era parte de uma trama que envolvia pessoas, ultrapassando a morte e unindo diferentes gerações. Essa produção comunicava pertencimentos, à brasilidade, a uma profissão criativa, a um feminino que se situava nos limiares ambíguos e controversos dos padrões de raça e classe nos quais a artista poderia ser classificada, ao grupo de atores do campo cultural do período.

Para Olly, realizar os trabalhos no espaço doméstico não significava que sua prática profissional se restringisse à casa. Como qualquer artista, sua atividade incluía estar presente nas exposições dos pares, participar dos eventos

dos mundos artísticos em geral e manter contato com os possíveis administradores dos espaços de exposição, consumidores e patrocinadores. O que fora considerado uma arte doméstica até a década de 1940, a produção têxtil e a costura, na trajetória particular dessa artista, tornavam-se uma profissão que exigia a circulação pela cidade e a sociabilidade com os agentes do campo cultural. Isso se refere tanto a uma diferença entre os contextos anteriores, nos quais a costura era aceita por ser uma profissão caseira, e ao fato de seu trabalho ter sido valorizado como arte, e as mudanças nas representações da mulher branca, de classe média, na sociedade brasileira, o papel da roupa, inclusive na construção de certa branquitude, e a forma de consumir essa produção.

O uso de sua produção em rituais como os descritos nos depoimentos só ampliava ou explicitava o que já era comum naquele momento em termos da constituição de uma brasilidade que se apoiava em noções românticas de origem e autenticidade e incorporava o *popular*, o *negro* e o *índio* nos tecidos, produto industrial em voga naquele contexto. Esse processo foi possível a partir do que Anne McClintock denominou *racialização* do *espaço doméstico* e *fetichização do "primitivo"*. Se Olly e Werner apoiavam as lutas coloniais e as lutas contra as desigualdades em geral, nem por isso questionaram a representação do outro para a reconstrução de ideologias patriarcais que jogavam com o trabalho feminino, as relações interétnicas entre negros, brancos, judeus, estrangeiros, entre outros, e os privilégios de classe que permitiam negociar essas dimensões.

As demandas feministas pelo ingresso das mulheres dessas camadas médias no mercado de trabalho, assim como as exigências da industrialização para que isso acontecesse contribuíram para a constituição de uma gramática de oposição à racionalidade e frieza masculina, inclusive como forma de manutenção da mulher na dupla jornada: uma mulher profissional moderna que cuida de casa, mas na qual essa casa não é mais somente representativa de um espaço privado, familiar, doméstico. É também local de trabalho, de trocas intelectuais e criativas. Esses valores não eram parte de discursos acadêmicos ou militantes, mas estavam presentes como dimensões performativas da vida social. O ingresso da mulher no mercado de trabalho contribuiu, então, para nublar as fronteiras entre o público e o privado e levar o político para dentro de casa, assim como trazer o doméstico para a arena do trabalho.

A produção têxtil de Olly poderia também ser lida como uma forma de domesticação das reivindicações dos trabalhadores têxteis. Os operários plei-

teavam melhores salários e condições de trabalho. O tecido em geral aparecia como um campo de batalha, mas o tecido produzido pela artista chama atenção para o papel do trabalho intelectual na qualificação do material, em alguma medida deslegitimando as demandas dos operários por reforçar a divisão entre trabalho intelectual e habilidade técnica. Se, por um lado, essa interpretação pode parecer arbitrária, por outro, ela mostra as dimensões não intencionais das práticas sociais.

Os tecidos, transformados em roupas, podiam ser interpretados também como desempenhando um papel de docilização do processo de industrialização e da luta de classes. A produção têxtil de Olly, da forma como foi apresentada por suas compradoras, tinha a capacidade de transformar física e moralmente quem os portava. Não se tratava apenas da comunicação de informações expressas na pintura, nas cores e nos padrões.

Tecidos sofisticados podiam marcar posições de destaque em distintas arenas. O trabalho manual e as temáticas usadas eram as grandes forças singularizadoras dos tecidos, principalmente porque historicamente o Brasil não tinha uma tradição de produtor de tecidos, como por exemplo, a Índia ou a Inglaterra. A elite era uma das mediadoras dos processos de singularização e mercantilização. O Estado aparece como outro mediador ao mesmo tempo promovendo a industrialização e mercantilização do tecido; patrocinando exposições; apresentando produções têxteis particulares em eventos especiais, singularizando o produto.

No sistema capitalista, a mercantilização dos produtos e da mão de obra tende a obliterar o valor de coisas que antes concretizavam o meio social de onde vieram. As coisas passam a ser impessoais e o valor é alocado pelo mercado. Mas mesmo que de fato acreditássemos que o mercado fosse um meio neutro, as ações de tecer, dar e trocar modificam a qualidade do tecido e consequentemente a qualidade moral de quem entra em contato com ele posteriormente.

Enquanto a vida da mercadoria é efêmera, o artefato singular pode atravessar gerações. Mas como observou o historiador Christopher Alan Bayly (2008), questões de valor e comunidade jamais são totalmente banidas do mercado, mesmo em sociedades industrializadas. Entretanto, a singularidade não é nunca conquistada definitivamente e a vida do artefato pode ser tão curta como a de qualquer outra mercadoria se a memória de sua singularidade não for materializada e patrimonializada.

A produção têxtil no Brasil de meados do século XX era hierarquizada. Produzir tecidos mecanicamente, como operário em uma fábrica, não tinha o mesmo status que pintar, bordar e tecer manualmente. A posição social dos tecelões industriais era então bastante distinta daqueles que, como Olly, estavam associados às mercadorias consideradas livres da dependência de um patrão e com um mercado mais garantido entre a elite econômica.

Ainda que a mercantilização tenha mudado o valor simbólico dos tecidos, esse material nunca foi meramente uma mercadoria. Sempre houve, ao longo do tempo, tecidos "apropriados" para situações distintas, mesmo que essas noções mudem com o tempo. Assim, sua produção e distribuição nunca foi determinada exclusivamente por forças de mercado. Olhar para a trajetória particular de Olly ajuda a perceber que, mesmo tendo perdido em valor genérico como produto simbólico, a produção têxtil continua tendo significados sutis que precisam ser investigados tanto do ponto de vista da produção como do consumo.

É possível perceber como havia uma importância atribuída àquela produção feminina, fundada em temas considerados nacionais — lembro que a partir de 1964, o slogan dos governos autoritários era "Brasil, ame-o ou deixe-o". Como *projeto* de modernidade, o fato de o MAM-RJ dar ênfase à produção têxtil nessas décadas era também atestar certa maturidade civilizatória do Brasil, incentivando a percepção da densidade social, cultural e histórica entretecidas nos materiais têxteis. Porém, era também chamar atenção para uma dimensão mais palatável da industrialização, seu lado feminino da associação entre máquina e artesanato, da reconstrução de uma ideologia de gênero que reservava à mulher branca, de classe média, heterossexual e casada não mais somente o trabalho doméstico invisibilizado, mas o trabalho no mercado. A dupla jornada se instituía como ideologia moderna de classe média, mais uma vez mantendo à sombra o fato de que mulheres de outros estratos sempre acumularam funções.

Para entender a importância política e pública da produção de Olly, é preciso lembrar da heterogeneidade dos espaços nos quais seu tecido podia ser encontrado, apesar de se reconhecer seu caráter de classe. Em suas composições, não havia uma mistura simples entre arte moderna europeia e detalhes de uma "arte primitiva" inespecífica. Seu trabalho combinava elementos modernos com elementos selecionados de uma cultura indígena particular, uma expressão popular específica do Nordeste, um grupo pré-colombiano em especial. No entanto, sem uma elaboração discursiva sobre o sentido da escolha desses

grupos, sua coleção de roupas expostas em 1969, por exemplo, intitulada Karajá, pode ser lida simplesmente como resultado da escolha de um grafismo apropriado para a transposição de suas ideias para o tecido. Portanto, ainda que fosse em alguma medida um tributo à qualidade estética desse grupo e um indício de que o simbolismo dos grafismos índigenas pudesse estar presente também nas roupas "ocidentais", essa interpretação ficava apenas subjacente.

O mesmo pode ser percebido na produção pré-colombiana, cuja identidade é dada meramente por seu caráter temporal anterior à chegada dos espanhóis, sem nenhuma menção aos diversos grupos distintos que viviam no Peru antes e depois da colonização ou à violência colonial. Os tecidos Paraca que formam uma de suas principais referências não são mencionados. Se não fosse essa pesquisa, essa referência teria desaparecido de sua produção.

Seu trabalho não conferiu visibilidade aos grupos, pois ainda que o trabalho da artista tenha sido amplamente divulgado, em nenhum lugar os grupos e suas questões sociais foram mencionados. O nome karajá/carajá, assim como os paraca ou a cultura popular nordestina, apareciam como rótulos que remetiam sempre à artista, aos modelos ou aos museus e galerias onde foram expostas. Portanto, apesar do design em geral, particularmente o design de moda, terem maior visibilidade que a "alta arte", o recurso ao grafismo de grupos subalternizados não conferiu prestígio a esses grupos. Ainda assim, o contexto social e político e as menções ao sucesso que as exposições fizeram indicam que o uso de motivos indígenas, negros e populares foi tomado como uma afirmação de valor em uma escala que não tinha ocorrido em outros períodos históricos.

A indústria têxtil no Brasil era um símbolo do poder colonial, tanto na dimensão mais explícita da luta de classes, como no papel das roupas como sinônimo de dominação cultural entre os povos indígenas e africanos. Ao contrário da Índia, por exemplo, onde a roupa simbolizava status político e social, além de transmitir noções de sacralidade, pureza e poluição, os grupos indígenas que viviam no território brasileiro antes da dominação colonial não usavam tecidos no sentido ocidental do termo para tais propósitos. As tecelagens indígenas eram, em geral, usadas para produção de cestarias e redes e os adornos corporais que serviam como marcadores de gênero, status social e geração eram em geral penas, pinturas e contas.

O corpo indígena era construído, em geral, na relação direta com a natureza. A roupa foi, talvez, uma das primeiras formas de explicitar a dominação

colonial. Através do tecido, o corpo era constrangido física e moralmente. A sobreposição das pinturas corporais no tecido é então uma forma ambígua de evocar símbolos de dominação e resistência, ao mesmo tempo. Entretanto, se o uso de motivos artísticos indígenas e populares no design e na arte pode ser criticado em retrospecto como apropriação indevida, ele também conferiu um lugar central a essa produção na imaginação da nação. Por isso, encontramos hoje em muitas feiras turísticas artesanato popular e indígena como parte de um mercado amplo de símbolos étnicos, locais e regionais.

O uso de referências populares e indígenas nos tecidos de Olly, assim como nas coleções de Franco Terranova, possibilitava alguma divulgação da ideia de relações interétnicas para arenas mais amplas do que a academia e meios mais restritos. As revistas de decoração e de moda circulavam amplamente e atingiam diversas camadas sociais. No entanto, falava-se superficialmente e em termos genéricos de uma arte ou cultura indígena e popular e não se falava dos problemas dos indígenas e populares concretos. Ainda assim, essas referências não deixariam esses valores imodificados se o trabalho de artistas como Olly e outras aqui citadas não tivessem sido sistematicamente apagados. A visibilidade dessas referências não reflete uma mudança considerável na opinião pública desde a década de 1960 com relação a esses e outros grupos subalternizados no Brasil. A associação entre trabalho artesanal, produtoras femininas e cultura material autóctone e popular é uma conspiração que ainda não mostrou todo seu poder.

5.3.1 Mandala de blindex

Em 1978, o incêndio no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro fez com que diversos atores ligados à instituição discutissem os rumos da arte contemporânea na cidade. Apareceram diversos projetos possíveis. O período de sucessão de vanguardas e modernismos terminava abruptamente. “O fogo apagara o passado. A estrutura retorcida no Aterro do Flamengo se fazia agora tabula rasa, e a potência do novo se fazia mais uma vez sentir para o Museu de Arte Moderna” (SANT’ANNA, 2014, p. 7).

Ao mesmo tempo, se na década de 1960, ainda era comum para as camadas médias terem em casa uma vez por semana uma costureira confeccionando os modelos em voga, na década seguinte a morte do jovem militante político Stuart Angel levou sua mãe, a estilista Zuzu Angel, a lançar uma coleção que

deu visibilidade à roupa pronta como forma de expressão social. As camisetas de malha de algodão se tornaram lócus privilegiado de manifestações — "faça amor, não faça guerra", "o sonho acabou". Em Paris, um grupo de jovens artistas, arquitetos e costureiros, que se autodenominou "Os estilistas", uniu a moda ao design, pensando a roupa como um objeto tridimensional. No Rio, essa escola de moda ganhou seguidores através do Grupo Moda Rio, fundado em 1978, que influenciou a formação de outros, em diversas cidades do Brasil (CHATAIGNIER, 2010). Em 1983, surgiu também, em Paris, o Museu das Artes da Moda. Na década de 1980, começou também a emergir o interesse da produção acadêmica relacionada à indumentária, com pesquisas nas áreas de comunicação, artes, design, psicologia, história e ciências sociais (BONADIO, 2010).

O contexto social no qual Olly desenvolveu seu trabalho ofereceu possibilidade para que fosse relativizada a inferioridade atribuída às artes aplicadas e à produção têxtil devido ao interesse de diversos atores sociais na dimensão do design como uma forma de manifestação da modernidade. As roupas foram assim mais uma das dimensões de construção dessa esfera social. Isso fez com que o trabalho da artista, na fronteira entre arte e moda, pendesse inicialmente para o lado da primeira. No período final de sua atuação, quando a proposta do MAM-RJ se dispersara e a ideia de uma moda de qualidade produzida no Brasil já era uma realidade no horizonte, passou a se identificar com a segunda classificação, aproximando-se mais da dimensão comercial de seu ofício. Na década de 1970, ela já admitia chamar de moda o que produzia, dizer que gostaria de industrializar suas criações, ainda que admitisse não ter jeito para a administração empresarial de seu trabalho.

Sua última exposição foi intitulada *Origens: formas, cores e texturas* e foi realizada pela primeira vez em 1981, na Galeria Candido Mendes, em Ipanema. Inúmeros quadros de tamanhos e cores diversos apresentavam composições feitas com pedras, conchas, vidros, cascas de árvore, pequenas esculturas, entre outros objetos que pareciam compor pequenos sistemas de classificação. Estavam representados ali, as influências que as viagens, geográficas e subjetivas, tinham tido na sua produção. Uma declaração da artista sobre a exposição apresentava a própria vida como uma tecelagem: "a vida é um tecido feito de urdume e trama. O cordão umbilical liga duas vidas, os fios se entrelaçam, se encontram e se desencontram" (JULIANO, 1981). Para Berkowitz (1986), a exposição era um momento de introspecção, a recapitulação de uma vida cheia e

rica, com muitas memórias e lembranças. Eram objetos, fragmentos, relíquias, momentos de silêncio. A instalação da Candido Mendes era uma viagem por sua vida. "Era também a história de uma artista para quem arte e vida se completavam e fundiam".

Dessa exposição, o quadro que mais chama atenção é o feito com restos do incêndio do MAM-RJ. Seu título é simples e direto: "Mandala de blindex (MAM-RJ após incêndio)". Essa mandala era a tradução do impacto que a destruição do museu teve para Olly, muito além das cinzas, ferros retorcidos, estilhaços de vidro e restos irreconhecíveis. Sua mandala era ao mesmo tempo um círculo mágico representando talvez a vontade de concentrar energia para reconstruir aquele que foi o templo da modernidade carioca, mas também uma declaração sobre o fim desse período (fig. 128).

Simioni (2007) chama atenção para o fato de a história da arte ser uma prática discursiva perpassada por dinâmicas de gênero que se cristalizam em categorias valorativas e hierarquias que definem os objetos e as pessoas sobre as quais se debruça. As tenções entre as práticas artísticas e as expectativas sociais de gênero colocam obstáculos concretos para que as mulheres se afirmem como artistas, sem, no entanto, impedirem negociações que permitam modificar e recriar as condições em contextos específicos. O trabalho têxtil foi uma dimensão importante no processo de construção da trajetória de Olly. O caráter mágico da milenar tradição da tecelagem reapareceu no pano pintado, bordado e tecido por ela em plena época de produção industrial (RODRIGUES, 1962) e isso estabeleceu um contexto particular de construção de simbologias que orientaram práticas.

Foram necessárias várias conversões, de classe, étnicas e de gênero para produzir seu renome. Essas conversões implicaram práticas muitas vezes ambíguas em suas intenções e contraditórias em suas consequências. Sua trajetória é importante tanto pelo material riquíssimo que ela nos legou e as análises que ele pode suscitar, como pelo silêncio que se instaura após sua morte. Mas é também pela qualidade indiscutível de sua produção têxtil que merece ganhar a visibilidade no atual contexto de institucionalização de um campo de estudos sobre moda. Nesse momento em que o tema das roupas retorna ao proscênio no campo cultural e acadêmico brasileiro talvez seja hora de incluí-la entre os nomes, práticas e formas recorrentes, muitas vezes contraditórias, de tratar alguns temas que contribuíram para conformar o que vem sendo denominado o mundo da moda no Brasil.

mamãe
Rine

6

E NO FIM O COMEÇO

6.1. De criadora talentosa a massa indistinta

Em 1984, durante uma viagem à Europa, Olly teve um primeiro Acidente Vascular Cerebral (AVC), sem graves consequências. O segundo, em 1985, deixou seu lado direito paralisado. Foi a partir daí que produziu diversos manuscritos que constam no *Acervo Olly e Werner Reinheimer*, onde conta parte de sua trajetória, deixa depoimentos e faz inventários. Durante sua convalescência, pediu aos seus visitantes que assinassem uma tela em branco e depois pintou-a, transformando-a em seu último quadro. Era preciso dar sentido também a essa experiência, transformando-a em arte. Chegou a enviar uma tecelagem para participar em maio de 1986, do IV salão Internacional de têxtil em miniatura, realizado na cidade do México. A obra foi devolvida a Werner quando a artista já tinha falecido.

De março a abril de 1986, Frederico Morais organizou a exposição "Tempos de guerra: Hotel Internacional: Pensão Mauá". Segundo o crítico, pensou em convidar Olly, mas ela já se encontrava muito doente e foi apenas mencionada no texto (MORAIS, 1986). Em agosto, Mark Berkowitz escreveu em seu obituário: "Olly se foi, e deixou um vazio. Todos que partem deixam saudades, pelo menos em alguns. Poucos são os que deixam um vazio, são aqueles que ocupam

e marcam um espaço com a força de sua personalidade, com a importância de seu ser e de seu fazer. É o caso de Olly (...) Olly era artista em tudo que fazia; pintava tecidos, criava roupas, tecia, fazia cerâmicas, pintava, desenhava, fazia papel. Era artista em tempo integral. Olly esbanjava sua criatividade. Também no convívio com outros: incentivava, criticava, analisava. Olly era artista não somente no sentido de produzir obras, mas sobretudo na sua maneira de ver e de viver" (BERKOWITZ, 1986).

Falar é fazer. A linguagem e os atos de fala tornam as coisas reais. Heinich (2005) já chamou atenção para o fato de que na arte, pior que falar mal de um artista ou uma obra é não falar dele/a. A partir de 1986, Olly desapareceu; dos jornais; das instituições artísticas; dos livros.

A consideração de gênero é uma das justificativas possíveis. A escritora francesa Macelle Marini argumenta que, para os escritores homens, há três níveis de reconhecimento: os gênios, os escritores de talento e os fracassados. Entre as escritoras existem em geral só dois: as exceções geniais ou "o zero da massa indistinta" (1991, p. 367). Quando tipifica as categorias, a autora não leva em conta a transformação possível exemplificada pela trajetória de Olly, de criadora de talento, até 1986, a massa indistinta depois de sua morte. Pensar que não há para as mulheres uma possibilidade intermediária não ajuda a compreender as práticas que levam ao sombreamento das mulheres ou ao apagamento de seus nomes depois de sua morte.

Acresce-se à dimensão de gênero a fragilidade do material usado pela artista. Todos os entrevistados mencionaram ter tido coisas produzidas por ela. Vale mencionar aí também a ambiguidade da classificação dessas coisas. Enquanto algumas disseram ter, no passado, obras da artista, outras pessoas declararam que tiveram roupas ou tecidos. Quase todas lamentavam o desgaste do tempo e, com isso, a inexistência de vestígios desses trabalhos. Talvez a exceção mais interessante seja Aline Campos Melo que reagiu ao pedido de entrevista, em 2015, da mesma forma como tinha reagido em 1998: "ainda tenho uma toalha pintada por ela", e acrescentou na segunda oportunidade: "ela já está bem desbotada, mas eu gosto muito". Quando nos encontramos em 2015, soube que a toalha tinha passado ao filho e sua nora.

Em 1984, Olly participou de uma exposição de papéis artesanais produzidos no Brasil, com curadoria de Otávio Roth, com quem fez o curso de papel artesanal no MAM-RJ, em 1982. O crítico e curador de arte Paulo Herkenhoff

dirigia o Instituto Nacional de Artes Plásticas, onde foi a exposição (FUNARTE, 1984). Depois de sua morte, Herkenhoff (conversa telefônica, 1998) disse ter procurado Werner para falar de Olly e talvez fazer uma pesquisa, mas não levou o projeto adiante.

A multiplicidade de investimentos que passou pela cerâmica, pelo tecido em múltiplas formas e temas e pelo papel foi a suposição de Frederico Morais para o desaparecimento de uma artista que, segundo ele, merecia ser revista. Em uma carta solicitando patrocínio para expor seus papéis artesanais no México, Olly mencionava um tema que apenas despontava como politicamente relevante: o meio ambiente. Talvez mais do que a multiplicidade de investimentos que dificultava aos críticos de arte localizarem seu trabalho, tivesse faltado para ela a capacidade de produzir discursos sobre suas escolhas generalizando a particularidade de seus temas e apresentando seu trabalho como uma forma de arte socialmente engajada. A menção ao meio ambiente, temática que se tornaria, algumas décadas mais tarde, candente para uma camada média investida de um projeto político que não desafiasse a divisão de classe, parece legitimar o simbolismo em sua produção.

6.1.2 Escrever uma carta é um ato de amor[1]

Na coleção de objetos e documentos de Olly e Werner Reinheimer, uma caixa de papelão que guardava coisas que diziam respeito aos últimos anos de Werner parecia bastante iluminadora. Um álbum de imagens trazia momentos distintos de sua vida, com ênfase em viagens mais recentes, sem a presença de Olly, ainda que esta aparecesse em algumas imagens mais antigas. Nessas viagens, Werner aparecia com amigos alemães, visitando cidades nos arredores de Pforzheim.

Nesse mesmo álbum, entre as imagens está o apartamento de seu filho, onde se vê parte da decoração dos móveis e a imagem do televisor com a vinheta de apresentação das notícias sobre a Constituinte que se estabeleceu no Brasil em 1986, ano de falecimento de sua esposa. Seria a volta da democracia uma forma de compensar a tristeza da perda de sua companheira de 47 anos? Dois anos depois, em 1988, Werner escreveu a Betty White contando sobre uma carta endereçada à sua mulher, da Virginia, EUA. A remetente, Nichole Kerchman, enviara vários novelos de lã bruta e encomendava à artista uma nuvem. Olly preenchia a vida e o apartamento com cores e fantasias que pesavam

1 Werner Reinheimer em carta para mim, em maio de 1991.

ainda mais pela ausência que os múltiplos objetos insistiam em lembrar. Mais de vinte anos morando no apartamento e cinco anos depois de iniciado o processo de sistematização e organização do acervo, continuo encontrando coisas em gavetas e armários.

Na caixa ainda, as cartas trocadas com amigos entre 1989 e 1991 falavam das dores da velhice e da decepção quanto à queda do muro de Berlin e à dissolução da URSSR. Ao contrário do brincalhão, sempre com uma piada pronta, aparecia nessa caixa certa amargura nos seus últimos anos de vida — a solidão, a saúde precária, a saudade dos amigos, mas também a alegria de compartilhar com seu filho a proximidade com a natureza. Se não fora possível voltar para "sua" Floresta Negra, Teresópolis e a Serra dos Órgãos cumpriram importante papel no final de sua vida. Várias imagens de flores e de seus passeios no jardim da casa de René atestam seu apreço pelas plantas.

No final da década de 1970, o historiador alemão da cidade onde nasceu Werner Reinheimer entrou em contato com ele e outros de seu antigo grupo de resistência para escrever sobre essa história. O primeiro livro, publicado em 1980, falava do antissemitismo na cidade, entre 1920 e 1980 (BRÄNDLE, 1980). O segundo, publicado em 1985, falava dos judeus da cidade de Pforzheim (BRÄNDLE, 1985) e o terceiro sobre a sinagoga principal da cidade, destruída na noite de cristal (BRÄNDLE, 1990). Provavelmente através da pesquisa de Gerhard Brändle, Werner tenha recebido a cópia do livro do ano do Instituto Leo Baeck publicado em 1981, onde se pode ler um trecho de seu texto *Die Roten Trommler* (ECKSTEIN, 1918).

A rememoração histórica é uma forma de reconectar a consciência que um indivíduo tem de si como pessoa única e incomparável à cadeia de gerações e aos grupos sociais a que pertence. Talvez por isso, Werner tenha começado a armazenar sua correspondência com seus colegas de militância na década de 1980. Como afirma o sociólogo alemão Norbert Elias, "o tempo desempenha algumas funções muito precisas" (ELIAS, 1998, p. 14). O tempo é também uma instituição cujos sinais são interpretados de forma a orientar a conduta dos membros sociais. O processo de escrever ou receber uma carta se torna um instrumento de determinação do tempo quando inserido em um sistema de comunicação sob a forma de informação ou regulação.

As cartas que falam da dissolução da URSS e a reunificação da Alemanha ganham dimensão histórica ao serem relacionadas ao movimento de resistên-

cia ao nazismo, através de grupos socialistas/comunistas existentes no país antes da Segunda Guerra. Uma experiência individual, escrever e receber cartas, se torna um acontecimento na medida em que é associado a uma ação política coletiva. A experiência da individualidade exacerbada, pela imigração e o contato com grupos tão distantes de sua origem, encontra um novo lugar naquela coletividade de onde foi arbitrariamente afastado.

Werner manteve contato com alguns membros do grupo de resistência. Karl e Klara Schroth, continuaram vivendo na cidade de Pforzheim e Edmund Zachar e Bob e Betty Zentall viveram em Nova Iorque até o final de suas vidas. No entanto, as cartas só passaram a ser armazenadas na década de 1980, provavelmente estimulado pelo interesse manifesto pelo historiador alemão. Coincidentemente, esse foi o período da reunificação da Alemanha e da queda do muro de Berlin e, portanto, as cartas são muitas vezes atravessadas por esses temas, dando profundidade temporal à sua convicção em relação ao socialismo e sua crítica ao capitalismo. Segundo um amigo, "Werner achava que Gorbachev tinha traído a proposta comunista como um todo. Ele não aceitava nem queria compreender. Aquela esquerda que ele pertencia não queria ver que o stalinismo não era o socialismo que eles queriam" (depoimento, 2015). No entanto, a leitura da carta veiculada, em 1991, sobre os impactos do capitalismo na antiga Alemanha oriental mostrava que não se tratava da defesa da URSSR, mas da perspectiva da derrota do socialismo e da força destruidora do capitalismo (OSTROWER, s.d.).

O fim da ditadura no Brasil, aliado ao interesse renovado na sua participação política o levaram a produzir alguns textos, datilografados. Alguns foram publicados em jornais de sua cidade, outros não têm nenhuma referência sobre onde poderiam ter circulado. Nesses textos, Werner criticou o imperialismo soviético e as repúblicas socialistas que estavam sob sua égide, mas também questionou a quem interessava a dissolução da URSSR (REINHEIMER, 1990). Em 1991, escreveu um texto sobre o reajuste de 147% que marcou a participação de aposentados e idosos à frente do Movimento com esse nome. Seus textos são sucintos, sempre têm um tom pessoal e certa ironia. Um estilo literário mais próximo de um líder carismático, do que de políticos e acadêmicos.

Em 1992, eu estava morando fora do Brasil com viagem marcada de volta alguns meses depois, quando recebi uma carta de Werner escrita em 1º de março daquele ano: "Agradeço muito tua carta de fevereiro 19 que tinha o cheiro de muita saudade para os teus parentes e provavelmente também da praia. Nós da

velha guarda temos compreensão para as dores tão intensos da juventude. Então você vem para o Rio e então aqui nós conjuntamente trataremos das besteiras que vamos fazer" (REINHEIMER, 1992). Não conseguimos nos encontrar[2].

6.2 A improvisação de uma cartografia simbólica

Em 1952, o MASP organizou um desfile de moda com peças criadas nas suas oficinas e "inspiradas na fauna e flora, nas culturas indígena e afro-brasileira e em costumes populares". Pietro Maria Bardi, então diretor do museu, pretendia implementar um Centro de Estudos sobre Moda. A Revista *Habitat*, criada e dirigida por Bardi, resumia as ações do museu "no campo do design" explicando que o "museu pretendia ingressar na esfera da moda a partir da criação de uma escola para costureiros e artesãos que se dedicam aos problemas colaterais da moda" (*Habitat*, 1952).

O jornal *Folha da Manhã* publicou uma nota sobre o Centro e os profissionais envolvidos no projeto: a alemã Klara Hartoch, responsável pelo ateliê de tecelagem do museu, "criou tramas têxteis inspiradas em motivos da cerâmica marajoara e palhas trançadas inspiradas na cestaria indígena"; o argentino Carybé (1911–1997), "criou estampas inspiradas no candomblé"; o italiano Roberto Sambonet (1924–1995), "desenhou a maior parte da coleção, criando igualmente estampas de inspiração marajoara e em antúrios (flor típica dos ambientes tropicais), e foi o responsável pelo projeto visual das peças gráficas do evento, além do paisagista brasileiro Roberto Burle Marx (1909–1994), que também projetou estampas para a coleção" (*Folha da Manhã*, 1952. Ênfases adicionadas). O desfile de Olly no MASP, alguns anos mais tarde, foi corolário desse projeto.

Em 1957, o MAM-RJ realizou uma exposição de cartazes na qual constava o cartaz de uma mostra apresentada no museu de etnologia de Neuchatel, no final de 1955. Naquela exibição, o museu expôs "arte moderna brasileira" ao lado do que foi denominado "arte primitiva brasileira". A mostra foi dividida em cinco sessões: arte popular (com cerâmicas de Mestre Vitalino); colonial;

---

2 A poucos dias de terminar a revisão do livro recebi um e-mail de Brändle: os nomes de Werner e seus pais, Mina e Hermann Reinheimer, foram incluídos no projeto de reparação Stolpersteine (Pedras do tropeço). O projeto tem por objetivo relembrar as vítimas e resistências ao nazismo colocando pedras cúbicas de concreto com dez centímetros de arestas com uma cobertura de chapa de latão que contém uma inscrição individual indicando onde morou a pessoa homenageada. Com esse projeto de pesquisa e organização do acervo ele voltou para sua Schwarzwald (Floresta Negra).

indígena (da qual participaram algumas bonecas karajá); negra e contemporânea. O idealizador da mostra foi o então secretário da embaixada em Berna, Wladimir do Amaral Murtinho, marido da gravurista e cliente de Olly, Toni Murtinho. Vemos assim, como a teia de reciprocidade incluía além de atores sociais do campo cultural, os museus de antropologia, assim como representantes do Estado brasileiro — todos imbuídos das formulações acerca de uma homogeneidade nacional, indicando para o Brasil a constituição de uma "modernidade miscigenada" a partir de diversos "outros" internos.

Foi nesse ambiente que Olly e Werner transitaram. O material investigado, portanto, colocou, mais uma vez, a questão da relação entre "primitivismo" e "modernismo", uma das manifestações da tensão entre o particularismo romântico alemão e o universalismo iluminista francês que constitui a base de formação dos Estados nacionais modernos, e as controvérsias envolvendo apropriações da chamada arte "primitiva", seja ela "indígena", "negra", "infantil" ou "pré-colombiana". A espetacularização do consumo doméstico com o surgimento de revistas ilustradas sobre decoração e design estimulava um fetichismo da alteridade que era produzido por um grupo de estrangeiros de forma a construir para si uma forma de pertencimento à brasilidade moderna.

Historicamente a emergência de uma iconografia nacional no Brasil tem sido associada à vinda da Corte Portuguesa e da missão artística francesa. Como mostrou o crítico literário Roberto Scharwtz (1987), desde então, já apareciam símbolos de uma identidade que distinguia o Brasil de Portugal, e de outros países europeus, a partir dos grupos indígenas, da fauna, da flora e de algumas referências ao povo, em oposição à elite local e às "influências estrangeiras". Esses símbolos eram, no entanto, contextualmente variáveis. Ao longo do século XIX, entretanto, a presença desses elementos passou a significar cada vez mais um interesse pela simbolização de uma particularidade nacional. Na primeira metade do século XX, eram produzidos como símbolos nacionais principalmente pelo Estado brasileiro.

Nas décadas aqui em questão, 1950 a 1970, o interesse na "cultura popular" foi reflexo de um grupo de intelectuais e artistas, muitos deles de origem estrangeira e influenciados pelas construções nacionais em seus próprios países, não da população como um todo ou do Estado. Vislumbra-se a partir da investigação dessa teia de relações o papel dos imigrantes nas continuidades e descontinuidades da apropriação do "outro" para a construção de represen-

tações sobre o intelectual branco de classe média no Brasil. Para falar da construção da branquitude no país é importante levar em conta as consequências não intencionais das ações sociais. Tratava-se, principalmente, da construção de uma dimensão de pertencimento que não excluía outras, como religião, família, laços políticos, etc.

A dimensão familiar era uma pressuposição para esse pertencimento que se projetava a partir do espaço doméstico. Ao contrário de uma relação entre os gêneros fundada na liberdade sexual, onde o privado era publicamente produzido (um exemplo disso é o trabalho de Paul Beatriz Preciado sobre a revista *Playboy*), essa teia de relações produzia uma domesticidade que construía uma mulher moderna (branca, heterossexual e casada) que não questionava os papéis de gênero, mas trabalhava com as convenções e com elas conquistava novos papéis sociais. Essa "nova" maneira de organização do espaço, incluía formas específicas de tratamento dos materiais e uma temporalidade idealizada, sem necessariamente profundidade histórica. Tratava-se de uma forma diferenciada de usar os objetos de decoração opondo-se aos padrões de uma elite que produzia suas casas com artefatos legitimados pelo tempo. Significava, portanto, de uma dupla distinção, tanto em relação às representações de uma modernidade jovem que a mídia apresentava como sexualmente liberada da família quanto de uma elite econômica, que se sustentava também na historicidade de seus nomes e no consumo histórico — um exemplo claro dessa elite é representado pela Fundação Eva Klabin sediada na antiga residência da colecionadora. Suas coleções incluem objetos egípcios, greco-romanos, italianos, entre outros.

Busquei enfatizar as dimensões colaborativa e política da performance criativa de uma artista marginal, mostrando como a modernidade pode ser percebida também como a reprodução de formas previamente existentes, com variações em suas ratificações situacionais (INGOLD; HALLAN, 2007). O estímulo para o uso de referências indígenas, populares, infantis e negras era tanto uma renovação artística na busca por formas simples, influência do modernismo europeu, como um espírito localista que pretendia expressar na arte e na arquitetura o vigor da vida e caráter nacional. Não se tratava, naquele período, simplesmente de construir uma narrativa de sucessão, na qual os nativos estariam para o passado assim como os imigrantes para o futuro. Imaginava-se que os grupos subalternizados iriam ser integrados nessa sociedade em vias de modernização, no entanto, não se questionava a legitimidade da apropriação de suas produções

no processo de construção de subjetividades de intelectuais brancos de classe média como *consumo racializado* e *mercantilização da "primitividade"*.

Seus "colecionadores" e "divulgadores" buscavam em alguma medida promover a representatividade desses grupos e a valorização de sua produção no mundo artístico, a partir de uma narrativa que os situava em um processo de desaparecimento em vista da industrialização. Essa sensação de desaparecimento era reforçada pelos trabalhos etnológicos que enfatizavam a complexidade da arte, costumes e lendas antigas e ignoravam a vida indígena e de grupos populares contemporâneos ou desqualificavam-nas como produto da aculturação. Imaginar uma nacionalidade com base em emblemas que misturavam a produção de grupos pré-industrializados com tradições artísticas ocidentais não significava que a produção com base nessas "outras" culturas fosse para consumo dos "não brancos". Surgia, assim, uma produção popular forjada pela e para essa elite branca de camada média, imigrante ou descendente de primeira ou segunda gerações, reforçando uma branquitude que se apoiava na ideologia da miscigenação, sem efetivamente transformar as relações de poder.

Em uma versão das origens do modernismo europeu, os artistas elevaram à classificação artística objetos rituais como máscaras, entalhes e pinturas que levaram essas coisas a serem valorizadas por curadores, colecionadores e comerciantes de arte. Essa era a interpretação vigente no período aqui em tela. Posteriormente essa relação foi criticada como apropriação indevida, uma forma de congelamento das culturas no tempo pela supervalorização da noção de autenticidade e de obliteração das relações de poder que o colonialismo produziu. Essas questões são centrais ainda hoje para a compreensão de debates como apropriação, restituição, multiculturalismo e multiculturalidade.

No contexto social aqui tratado, a estetização da produção indígena, popular e de outros grupos até então considerados inferiores, pode ser vista como a exceção que confirmava a regra de uma ideia de linearidade da evolução humana e seu pressuposto de uma mente universal. A inclusão da produção de grupos subalternizados no mundo artístico local não dissolvia as desigualdades nem as relações assimétricas. A forte presença de imigrantes nesse contexto também faz supor que a construção daquela brasilidade imaginada fosse uma forma desses estrangeiros se apresentarem como "nativos".

Essas práticas tiveram impacto na formação de um campo cultural que incluía, além das então chamadas artes plásticas, principalmente o design e a

arquitetura, mas também o paisagismo[3]. Assim, a reconfiguração do mundo artístico no Brasil desse período se fez sobre o pano de fundo da formação de um campo cultural que não abandonou as manifestações populares, indígenas e de outros grupos subalternizados. Os museus de arte moderna foram, talvez, os principais mediadores institucionais desse processo.

Essa interpretação aqui proposta foi desenvolvida a partir da descrição dos usos individuais e coletivos das coisas que foram colecionadas, usadas como referência na produção têxtil empregada no design de roupas, transformadas em objetos de decoração de espaços domésticos, *artificadas* através de diversas mediações no período em tela, mas destituídas da classificação artística e relegadas à dimensão histórica após meados da década de 1970, principalmente.

A importância das coisas na construção dessa análise aparece na reincidência que os objetos tiveram no próprio processo de pesquisa. Um bueiro mencionado em entrevista em 1998, apareceu dentre as imagens do acervo e, novamente, em depoimento de outra pessoa em 2016. Um tecido que apareceu sendo oferecido em 1960 como presente de casamento foi testemunho da leitura do diálogo que levou à sua troca em um livro de memórias, em 2016. Uma toalha foi repetidamente mencionada a cada vez que um casal foi convidado a dar depoimento sobre Olly. A bananeira e as plantas do apartamento regularmente mencionadas por entrevistados. Os objetos distribuídos entre os parentes que foram sendo apresentados a mim como forma de mostrar admiração pelo trabalho e/ou como uma maneira de participar da organização das memórias familiares. Um papel feito pela artista no Rio de Janeiro que apareceu no quadro de outra, em Heidelberg, trinta anos depois, e assim por diante.

A forma como essas coisas ingressaram em coleções ajuda a perceber o conjunto de valores e ideias que os diferentes grupos a eles vinculados assumiram naquele período. Esses objetos eram formas de declarar identidades, alcançar objetivos e mesmo realizar fantasias (WEINER, 1987). Marcaram relacionamentos entre pessoas e grupos, fabricaram autoimagens, cultivaram o passado e projetaram um futuro. Tinham, e ainda têm, a capacidade de inventar as pessoas que os possuíam e utilizavam, assim como as que ainda hoje as possuem e os utilizam. Essa inventividade não dependia apenas da circulação

3 Para uma leitura sobre alguns valores por trás do paisagismo e sua relação com design, arquitetura e urbanismo, ver o artigo do antropólogo Luiz Fernando Dias Duarte (2013).

e da troca dos objetos, mas também pode ser identificada na inalienabilidade daquelas coisas que foram mantidas sob o controle de pessoas e grupos específicos, marcando a continuidade de coletividades e instituições.

O caminho percorrido por Olly é retraçado aqui mostrando como desde seu nascimento, em uma cidade que primava pela produção têxtil em teares industriais, passando pela constituição da primeira coleção de peças têxteis em um museu brasileiro e um contexto em que a produção têxtil industrial brasileira passava por momentos de tensão, o sentido de suas escolhas — suportes têxteis, referências culturais e orientações políticas — estiveram conectadas a importantes pontos de contato com pessoas e coisas que foram tecendo junto com ela seu reconhecimento. Sua produção ganha tridimensionalidade, sem perder potência criativa, ao conhecermos as diversas trilhas seguidas na conformação de seus, fios, urdimentos e tecidos.

O período aqui enfocado foi importante para institucionalizar uma produção artesanal regionalizada. É possível encontrar hoje lojas de artesanato "de luxo" cujas especialidades estão em grande medida dentro das definições aqui descritas, ou seja, hierarquizadas em termos regionais, assim como de materiais e técnicas. Isso não quer dizer que não exista também o artesanato local, estimulado em todos os lugares como um mercado local de produtores mais ou menos legítimos. Esse artesanato local, entretanto, raramente é encontrado nas lojas especializadas na produção "autenticamente brasileira", o "artesanato brasileiro".

Os sentidos dessas coisas são práticos, além de simbólicos. Assim, as fronteiras que essas coisas demarcam são fluidas e estão em constante movimento. Sua influência na vida das pessoas, além de incontornável é também variada e variável. Os locais, as instituições ou os espaços domésticos, onde estão "expostos" ou "guardados", influem sobremaneira enquanto mediadores sociais, simbólicos e políticos no processo de construção das classificações e representações sobre os objetos e as categorias sociais a eles vinculadas. Algumas fronteiras produzidas, reproduzidas e desafiadas nesses processos são aquelas que fundam o pensamento ocidental moderno em termos de gênero, raça e classe: civilizado e primitivo; natureza e cultura; passado e presente; tradição e modernidade; público e privado; erudito e popular; nacional e estrangeiro; autêntico e inautêntico.

Os atores sociais aqui investigados não estavam presos a um único objetivo. Se em alguns momentos a vivência dos sítios arqueológicos era acionada para conferir legitimidade à sua produção com ênfase na influência pré-colombiana,

em outro podia se usar uma suposta autenticidade nacional. Mais do que uma unidade temática e um discurso nacionalista ou político, o trabalho de Olly encorajava uma sensação de fortalecimento de uma subjetividade singular que se adequava com a forma de expressão da arte moderna no Brasil e sua associação com o design. Sua criatividade estava não na novidade e no rompimento com as convenções, mas na continuidade e na conexão com formas e motivos entretecidos de diversas maneiras pelas pessoas que faziam parte de sua malha de relações sociais. Essa continuidade, entretanto, reafirmava em grande medida a posição estrutural da classe média branca e, na intenção de construir uma nova posição para as mulheres desse grupo, sancionava a dupla jornada ao explicitar, ao invés de questionar, o trabalho realizado no espaço doméstico, agora acrescido à entrada dessas mulheres no mercado de trabalho.

A utilização de motivos indígenas e de outros grupos em seus trabalhos não significava necessariamente um engajamento da artista com a cultura ou os grupos subalternizados — a crítica social e o interesse por esses grupos parecia ser apenas de seu marido. Fauna, flora, pinturas corporais indígenas, literatura de cordel e cultura material de povos pré-colombianos acabavam sendo uma forma de produzir roupas não convencionais para aqueles que não eram adeptos da alta costura, mas que prezavam pela roupa como forma de construção de distinção em ocasiões rituais. Consumir e, principalmente, vestir suas roupas era incorporar literalmente um pouco do exotismo de seus temas, de sua personalidade e de sua trajetória.

Olly e Werner faziam parte de uma malha social da qual participavam imigrantes, artistas e intelectuais que, menos ocupados em reconstruir as tradições deixadas para trás, participaram de um certo "projeto" (VELHO, 2013) de modernidade, parcialmente elaborado nos quadros do MAM-RJ, e desenvolvido entre as décadas de 1950 e 1970. Assim, ainda que a cultura material dita "primitiva" continuasse a ser utilizada como referência nessas décadas, esse era um uso não estatizado. Por um lado, esses artefatos da cultura material vinculados a uma ideologia de formação nacional eram a forma desses imigrantes construírem para si um pertencimento nacional, parte de projetos individuais de inserção na sociedade brasileira. Por outro, o que eles efetivamente acabaram fazendo foi a produção de uma forma específica de se apresentarem através de suas roupas, joias e objetos de decoração e colecionamento.

O museu Casa do Pontal é um bom exemplo da estetização de objetos que até então eram considerados objetos etnográficos. Muito semelhantes ao que se en-

contra na coleção dessa instituição são as coisas que podem ser vistas no Museu de Folclore Edison Carneiro, com apresentações bastante distintas. José Reginaldo Gonçalves (2007) fala da forma de apresentação e os processos visuais que enquadram determinada maneira de olhar para as coisas como um dos dispositivos de transformação de sua classificação (a esse respeito ver REINHEIMER, 2007).

As duas ou três décadas depois da Segunda Guerra Mundial foram, assim, os anos de gestação de um novo estilo de vida por parte dessa nova camada média, individualizada, que instituiu para si novas subjetividades a partir da valorização desses objetos e, também, a ideia da criatividade como liberdade em relação às convenções sociais. Entretanto, na modernidade, a heterodoxia era parte de suas convenções. A noção de criatividade (INGOLD; HALLAM, 2007) que se instaurava a partir da segunda metade do século XX, no Brasil, não era somente uma forma radical de convenção, tratava-se também da instituição de uma disjunção entre o artista e a sociedade. Essa separação era instituída, por um lado, enfatizando na arte contemporânea a ruptura como norma (HEINICH, 1993), mas, por outro, no estabelecimento de um campo cultural no qual a tensão entre o universal e o particular era a fonte constante de produção de novas identidades.

A construção de novos estilos de vida está relacionada também ao processo de individualização e à cidade grande. A realidade urbana é o lócus específico desse processo (SIMMEL, 2005). É nas grandes cidades que existe a possibilidade de transitar por grupos distintos, negociando o pertencimento contextualmente, ao invés de estar vinculado em apenas ou majoritariamente uma teia de relações pessoais. O casal, desde que chegou ao Brasil, interagiu com judeus mais ou menos ortodoxos, judeus progressistas, imigrantes católicos e protestantes, adeptos das religiões de matrizes africanas, brasileiros natos e mesmo imigrantes com vínculos anteriores com o fascismo e o nazismo. Uma amiga da artista contou ter uma vez levado em sua casa um jornalista alemão que mencionou um suposto IV Reich. Após o fim da Segunda Guerra, poucos admitiam ter apoiado o nazismo, mas essas pessoas estavam lá e interagiam com os refugiados daquele regime. Pietro Maria Bardi era um exemplo.

Essa sociabilidade diversificada exigiu a formulação de novas formas de construção de si a partir das quais constituir grupos sem se referir aos valores que tinham levado aos diversos conflitos desde a Grande Guerra. Essas novas formas de interação resultaram, assim como foram um estímulo, na expansão dos valores individualistas que reforçam a percepção de independência e li-

berdade, que Simmel explora em vários de seus textos, mas que encontra sua expressão mais acabada na ideia do estrangeiro.

O jogo de liberdades em interação na grande cidade contemporânea é parte do processo de trocas, alianças e conflitos mais ou menos estáveis que formam interesses, divergências, tendências e estilos de vida. Essa diferenciação predisposta pela liberdade produz novas formas de inserção individual assim como disputas e conflitos que estimulam ainda mais a diferenciação e novas maneiras de construção de si. A liberdade era um dos principais dispositivos educativos do projeto pedagógico dos professores do MAM-RJ, nas décadas de 1950 a 1970. Essa liberdade, entretanto, era privilégio de poucos.

Se a arte nativa, popular, como artefato autenticamente nacional ou celebrada como origem arqueológica, parecia por um lado ter saído do horizonte da direção do MAM-RJ na década de 1950 (SANT'ANNA, 2011), reelaborada como diferença, esses grupos voltaram ao lado das criações de seus alunos, professores e outros atores que participavam dessa teia de reciprocidade que formava o campo cultural da época. É assim que as obras dos alunos de cerâmica eram apresentadas ao lado das peças de mestre Vitalino, em 1953. Mas a liberdade de usar essas peças e/ou influências para a criação de uma arte e um design modernos era das classes médias brancas. Aos "outros" restava a tradição.

O projeto de modernidade do MAM-RJ nunca implicou uma ruptura completa com a ideia de origem. Ao contrário, é essa origem, essas obras legitimadas pelo tempo ou pela ideia de popular que, ao serem incorporadas no repertório a partir de novas configurações, conferiam valor aos trabalhos dessa nova modernidade que se instituía a partir da década de 1950. Uma ruptura mais radical nesse processo foi a forma de conceber o artista. Não alguém com um dom especial para o aprendizado acadêmico, mas alguém que se formava a partir de um processo de libertação das convenções em relação ao gosto, à criação e a uma sensibilidade apresentada como dada, mas que estava em vias de se constituir no mesmo momento em que era identificada como ferramenta de produção de subjetividades.

É na educação estética, também presente nos ideais das Escolinhas de Arte do Brasil, que se constituía uma nova forma de perceber os produtores artísticos e seu papel no mundo social. Liberdade aparecia como fio condutor, categoria de ação na constituição desse novo grupo de atores sociais, os artistas dessa nova modernidade. Era também a experiência dessa liberdade que criava as condições de possibilidade para a invenção de novos estilos de vida para a classe média.

As revistas de decoração que constam na coleção de Olly e Werner, dão uma ideia das transformações que esses designers suscitaram através de uma ênfase na fauna e na flora tropical e/ou brasileira, assim como pela revisão do romantismo para incluir nele não mais necessariamente a ideia de uma identidade nacional brasileira, mas a ideia de uma modernidade a partir do popular. O termo *rústico* apareceu nesse período como uma alusão a essa mistura, contraditória.

Na década de 1950, alguns cientistas sociais ainda estavam contrapondo o "homem da cidade" ao "homem rústico", do campo. No livro *Cor e mobilidade social em Florianópolis*, de Fernando Henrique Cardoso e Octavio Ianni, concluído em dezembro de 1959, Florestan Fernandes usava no prefácio o termo no sentido de oposição a "culto": "A tolerância convencionalizada nas relações raciais e o mínimo de sobranceria, que caracteriza a expressão assumida pelo individualismo e pela autonomia da pessoa quer em nosso *homem culto*, quer em nosso *homem rústico*" (FERNANDES, 1972, p. 168. Ênfases do autor). Assim, se o *racismo mercantil* reificava o lugar subalterno dos grupos representados, sem dar espaço para que se representassem eles mesmos, constituía-se nesse período um valor positivo para a rusticidade que não existia antes.

Esse novo estilo de decoração dos espaços domésticos que esse conjunto de ações institucionais e individuais suscitou está mais relacionado com as formas manuais de uso de materiais como couro, a madeira e a cerâmica. Isso evidencia a rusticidade como uma forma de simbolizar certo respeito pelos materiais e rejeitar a industrialização como valor supremo, expresso no acabamento que oblitera o trabalho manual, do que a incorporação da produção dos grupos que constituíram objeto de colecionamento e estratégias de artificação. Esse estilo pode ser identificado nos espaços domésticos e nos espaços profissionais de diversas pessoas daquela teia, inclusive das gerações subsequentes que tiveram contato, mesmo que tangencial, com aqueles intelectuais. Esse novo estilo, mais do que chamar atenção para grupos específicos, chamou atenção para o valor desse tipo de trabalho abrindo espaço para o artesanato popular e indígena como objetos passíveis de serem usados na decoração, fugindo às normas até então vigentes. Nesse sentido, os materiais, motivos e formas foram afirmados enquanto as pessoas continuavam marginalizadas. A cultura material passava a ser cobiçada, mas o índio e o popular continuavam estigmatizados. Valorização não excluía rejeição e estigmatização que se constituíam uma continuidade entre formas de celebração e maculação no processo de construção de novas subjetividades.

No século XIX, o couro havia sido reinvestido de significado para poder participar da vida burguesa no Brasil. Até a segunda metade do século, esse material estava associado aos arreios, às selas, aos jaquetões, às bolsas e aos acessórios de viagem do homem rural, das atividades provedoras e da herança e convivência com os índios. O couro refinado do mobiliário inglês recodificou o repertório "nativo" e transformou o sentido da tradição colonial masculina em referenciais de uma plutocracia inglesa que superara os hábitos rurais em favor das exibições de poder e riqueza (CARVALHO, 2008).

Nas décadas de 1950 a 1970, o couro usado por esse grupo aqui representado na trajetória de Olly passou a ser considerado rústico, noção que incluía os valores da e da indústria nativa. A reconfiguração desse material era mais uma forma de colocar em pauta a representatividade dos grupos subalternizados, associando-os não tanto à noção de *autenticidade* nacional, mas à de sensibilidade estética. Dito de outra forma, tratava-se de uma forma de falar da coletividade a partir das práticas individuais de alguns de seus representantes. Certa noção de branquitude se constituía a partir da ideia de uma sensibilidade universal capaz de ver no "outro" qualidades estéticas. Não se questionava, entretanto, a desigualdade estrutural que sustentava as relações entre as elites e esses grupos subalternizados que eram referência na construção de novas subjetividades.

A influência da Bauhaus e da Escola de Ulm, naquele período, foi ao mesmo tempo uma continuação do nacionalismo expresso pelo Estado Novo, assim como uma "reação idílica" em defesa das tradições em vista da industrialização, mas foi também conservadora ao ressaltar a ideia de autenticidade e pureza de certos grupos considerados mais próximos da natureza, representados pela forma dos materiais serem manuseados. Mantinha-se a modernidade como atributo da classe média branca, enquanto aos outros grupos restava certa autenticidade tradicional, referência de participação sempre no tempo histórico e não na atualidade ou no projeto de futuro.

O engajamento de artistas brancos com culturas de grupos subalternizados foi uma das formas de dar visibilidade a questões e tornar a presença destes cada vez mais conspícua em todos os espaços sociais, rurais e urbanos. Os objetos da cultura material desses grupos foram transformados ora em coleções privadas ora em objetos inalienáveis, contribuintes para a criação do valor de tecidos e roupas. As categorias sociais tornadas visíveis em um ou outro contexto não são estáveis e fixas e, por isso, serviram para construir formas variadas

de subjetividade individual e identidades coletivas, organizar e constituir modos distintos de experimentar subjetividades e status social.

Considerar como arte a produção indígena no contexto de menosprezo por essas culturas pode ser considerado uma forma de reconhecimento e aliança na luta desses povos. Entretanto, como aponta Ilana Goldstein (comunicação pessoal, 2018), nem mesmo entre os grupos indígenas há consenso sobre a validade de ter sua produção reconhecida como arte. Enquanto isso, os historiadores e críticos de arte brasileiros parecem ter assumido um compromisso com os antropólogos em não reificar essa classificação, o que também não é necessariamente positivo, haja vista que o reconhecimento da classificação estética significa, além de visibilidade, investimentos e patrocínios. Daí o debate em torno da expressão "arte afro-brasileira", seja para requisitá-la, contestá-la e/ou utilizá-la pelo mundo da arte e da militância negra como um dos caminhos de visibilização de uma produção artística produzida por afrodescendentes e/ou sobre temáticas interétnicas.

A ausência de uma retórica engajada nas lutas sociais não deve disfarçar o fato de que o trabalho de Olly constituía uma forma de resposta aos problemas da época. Essa interpretação está fundada nos interesses intelectuais e políticos de seu marido e de sua malha social, assim como na presença desses assuntos em diversos livros constantes da biblioteca do casal, o que levava esses debates para dentro de sua casa. Sua referência não era o nacionalismo, mas certa noção de nacionalidade através do reconhecimento da influência de um pano de fundo particular na expressão criativa.

O recurso a esses grupos — cordel, pré-colombianos, karajá e outros — era uma forma de mostrar que essas culturas possuíam contemporaneidade e que seu significado era uma fonte de expressividade também no presente e, provavelmente, no futuro, mas a partir de uma noção de autenticidade que acabava por essencializá-los, reservando à classe média branca a inovação. Ainda assim, essas referências acabavam entrando nos espaços domésticos através da mídia, das reproduções e dos objetos. Isso não garantia o prestígio e a legitimação que as exposições nas galerias e nos museus ofereciam, porém conferia visibilidade. Mas o prestígio era da artista e seu trabalho, não modificava o status das populações neles referenciadas.

Seguindo a análise de Nicholas Thomas (1999) sobre os aborígenes, está colocada aqui a questão dos empréstimos culturais em termos genéricos como troca, reconhecimento mútuo ou roubo de povos colonizados por europeus explo-

radores — levando em conta tanto o uso que Olly fez dos grafismos, como Franco Terranova dos ex-votos, carrancas e a produção de Agnaldo Manuel dos Santos. As apropriações têm um caráter de dualidade instável no qual "em alguma proporção sempre se combina empréstimo e reconhecimento, apropriação e homenagem, crítica a exclusões coloniais, e conluio em trocas desiguais" (THOMAS, 1999, p. 141). Portanto, a questão não é o endorso ou rejeição do primitivismo em princípio, mas perceber a motivação para a produção de trabalhos particulares, assim como levar em consideração como, a longo prazo, todos os usos podem ser revistos à luz de uma perspectiva crítica que leve em consideração não o papel dessas produções na construção de subjetividades particulares, de símbolos nacionais ou de tradições indígenas, mas como pretextos para que os grupos contem eles mesmos suas próprias histórias e cantem suas próprias canções (Clifford, 2016). Que o foco saia do indivíduo e dos estratos sociais e passe aos grupos dos quais os objetos ou a produção cultural foi tomada de empréstimo, para ficarmos nos termos mais amigáveis dessa partilha desigual.

Tentei mostrar que as experiências individuais podem ser variadas, podendo levar a conclusões ambíguas a respeito de concepções de mundo e da arte produzida. Encontrei uma produção estética no Brasil de meados do século XX baseada nas tensões das relações interétnicias que estiveram subjacentes no período. Imersos em suas relações sociais, os indivíduos respondem diferencialmente em relação aos seus desejos e necessidades, mas expostos a estímulos, normas morais e linhas de pensamento hegemônicas, é possível perceber certos padrões de comportamento, moral e costumes que configuram eixos explicativos os quais podem ser acionados para se compreender as escolhas estéticas que configuram as trajetórias artísticas dos países nos quais atuam esses artistas, colecionadores, críticos etc. A construção de um léxico imagético nacionalista é resultado da configuração e da institucionalização de diversas áreas profissionais, como o design e a arquitetura — além, claro, da literatura, música etc. O que o material investigado a partir da trajetória de Olly e Werner mostrou foi a construção de um "estilo de vida" expresso de forma geral através dos artefatos de uso cotidiano usados na ambientação do espaço doméstico.

Através de um material marginal nos estudos sobre arte e cultura, o tecido, foi possível perceber o papel que as mulheres tiveram em algumas transformações e construções de valores no período em questão. Além de mostrar como coisas cotidianas, como móveis, quadros e objetos de decoração, em geral, constituem

uma forma implícita de afirmação e constituição de identidades, procurei mostrar como as reinterpretações sobre os grupos étnicos e suas produções apontam para contribuições possíveis que a aliança entre antropologia e história pode oferecer.

O projeto do MAM de produzir uma modernidade a partir da arte e do desenho industrial fez com que a produção têxtil fosse incorporada como parte de um incipiente campo artístico que se apoiava na industrialização. Frequentavam os cursos do museu, além de artistas em formação, diversas mulheres que buscavam tanto um passatempo como uma formação profissionalizante. Se o artesanato foi nesse período uma forma de associar a indústria à arte, foi também uma maneira de tornar a industrialização um fenômeno aparentemente libertador para as mulheres brancas de classe média por estimular sua participação como forma de introduzir um certo tipo de sensibilidade (feminina, primitiva e ingênua) na racionalidade do mundo industrial. O artesanato a partir da produção têxtil foi também a forma de tornar a profissionalização dessas mulheres mais aceitável.

As mulheres, representadas pelo artesanato têxtil, eram, ao mesmo tempo, acionadas para produzirem sua própria inserção no mercado de trabalho, mas mantidas em uma posição subordinada em relação às expressões artísticas mais legítimas. A quantidade de mulheres presentes na pesquisa de Rita Cáurio (1985) sobre produção têxtil atesta tanto a dimensão de gênero atribuída a essa técnica/material, como sua importância no período em tela. No entanto, as menções de Olly quanto ao não abandono do trabalho doméstico mostra como era necessário fazer a manutenção das representações da mulher em relação à família e ao espaço doméstico, enquanto se construía uma nova imagem de mulher moderna, profissional e autônoma.

A afirmação da manutenção de suas "obrigações domésticas" era uma forma dessas mulheres conquistarem o direito a essa profissionalização, mas também acabava por reificar a dupla jornada que só anos mais tarde seria questionada pelos movimentos feministas. Se o ideal do ócio feminino de classe média era colocado em xeque, a dupla jornada das mulheres não brancas além de não ser questionada era transformada em novo ideal de comportamento para as mulheres em geral.

Na década de 1970, um contexto renovado exigiria novos investimentos analíticos para dar conta de uma profissionalização feminina que dispensava as referências às "obrigações domésticas" — ainda que não dispensasse a prá-

tica dessas atividades —, assim como para compreender o processo de separação do mundo artístico da moda, que veio a se tornar uma área eminentemente industrial. Só na segunda década do século XXI retomou-se o debate acerca de uma dimensão propriamente artística dessa esfera social, a reboque, em grande medida, de um aprofundamento da criatividade como um valor nas sociedades contemporâneas. A moda como uma manifestação artística ressurgiu no âmbito das elaborações acerca de uma "economia criativa" (SANTOS, 2014).

A forma de construção da carreira de Olly mostra as estratégias de inserção da produção têxtil no âmbito de uma produção artística legítima. Outras mulheres que investiram nessa produção também foram reconhecidas. A maioria delas, entretanto, teve no material têxtil um suporte efêmero, sendo identificadas por seus trabalhos com outros suportes e formas expressivas. Olly, ao contrário, manteve a produção têxtil como suporte até mesmo quando, no final de sua trajetória, voltou-se para a produção de papel artesanal com fibras naturais.

Essa produção de tecidos era então parte constitutiva do sistema de reciprocidade das artes entre as décadas de 1950 e 1970. A "generosidade" que foi atribuída à artista provavelmente era a medida de retribuição pelo reconhecimento de sua produção materializada em aquisições, convites para exposições, cartas de apresentação a personalidades importantes. Grosso modo, é como se sua "generosidade" fosse o contradom de participar com seus tecidos em eventos como a recepção ao príncipe do Japão.

Os cursos de arte no MAM forjaram um importante instrumento de produção de sentido nesse período, a ideia de liberdade na arte. Essa liberdade estava vinculada à noção de que na arte não há certo ou errado e que, portanto, o importante é experimentar. Essa estratégia didática colocava por terra a ideia de que para fazer arte seria necessário aprender técnicas, substituindo-a pela noção de que o artista é um pesquisador de formas, cores, texturas e materiais (atente-se para o nome da última exposição de Olly).

A noção de liberdade também conferia aos críticos de arte um papel fundamental no processo de "descoberta" e "projeção" de novos artistas e, através de artigos de jornal, mostrei alguns dispositivos usados na projeção da artista aqui analisada e seus tecidos no universo artístico brasileiro do período. Enquanto os críticos e os periódicos da época forjavam discursos para inventar uma "grande artista", Olly mobilizava as teias de relações através das quais seu trabalho ia sendo tecido entre a arte, a moda e o design.

A América Latina foi chamada a legitimar a produção têxtil brasileira através dos consagrados tecidos Paraca. O tecido produzido por grupos andinos foi uma das formas de inserir o Brasil na antiguidade tradicional da prática da tecelagem. O surgimento no mesmo período de coleções desse material em diversas instituições é um sinal do valor simbólico que os tecidos e, particularmente, os tecidos Paraca tiveram nesse processo de construção de uma modernidade industrial brasileira "com toque feminino".

Essa dimensão simbólica investida na produção têxtil se alimentava, em parte, por sua importância na história da industrialização europeia, especialmente na Grã-Bretanha (HOBSBAWM, 1977). O "toque feminino" por outro lado, era a forma de construir novas representações sobre o papel das mulheres no mercado de trabalho. Transpor para sua roupa os desenhos corporais Karajá era reconhecer, ao mesmo tempo, a importância da roupa ocidental como marcador social e as pinturas indígenas como uma forma de tecelagem simbólica. Além disso, a menção às bonecas de cerâmica Karajá que também apresentavam as pinturas corporais inseria as mulheres — e as crianças — nesse universo simbólico em que tecelagens, roupas e cerâmica vinculavam natureza e cultura, assim como o feminino à indústria.

Manter um comportamento "feminista" e se inserir em um mercado profissional através das roupas impunha contradições que não necessariamente eram percebidas ou eram usadas estrategicamente. Uma delas era a sexualização das mulheres e sua apresentação como objetos de desejo masculino. Outra foi a necessidade de manter a imagem de esposa e mãe, cumprindo as "obrigações" quanto ao trabalho doméstico como estratégia para conquistar o espaço profissional. Se a manutenção do papel de mãe e esposa pode ser hoje uma escolha para algumas mulheres de classe média, no período em tela foi uma obrigação da qual não se podia abrir mão, sob o risco de se conquistar a antipatia do grupo que se pretendia ter como clientela privilegiada. A entrada no comércio de roupas, então, supunha coadunar com as representações tradicionais dos papéis de gênero, para talvez um dia tentar transformá-las.

O cientista viajante ressurgiu assim na produção de uma mulher que usou, entre outras coisas, a cartografia para construir uma simbologia a partir da improvisação. A sensibilidade de classe média branca que se instituiu nesse período, por esses atores, esteve assim vinculada, também, à ideia da liberdade de improvisar, de unir o rústico ao industrial, de trabalhar com os materiais e não contra eles, mantendo

suas características naturais aliadas a um desenho racional. Tudo isso deveria estar combinado na roupa, nas joias e na decoração do espaço doméstico, formando um universo de sentidos que era uma declaração de pertencimento a um campo cultural particular, constituído pelos museus de arte moderna e um conjunto de atores sociais a eles vinculados e partícipes, principalmente, dos mundos artísticos brasileiros e de um campo de design em processo de institucionalização.

O simbolismo da produção têxtil de Olly aparece nas falas de entrevistados que contaram usar suas roupas em ocasiões rituais, mas também na reorientação simbólica de sua casa a partir dessa produção e do reconhecimento que com ela alcançou. Por um lado, o tecido resgatava o valor do feminino, ainda que para dar uma aparência dócil ao incipiente capitalismo industrial no país, por outro, obliterava as reivindicações da classe operária quanto às dimensões mundanas de sua produção — salário e condições de trabalho — inserindo aquela produção em uma economia ao reverso onde o desinteresse é a gramática de todos os interesses.

O apagamento de Olly tem a ver em parte com o fato dela ter se mantido na produção de tecidos e roupas, mesmo quando moda e arte se divorciaram a partir da década de 1970. Ela faleceu logo em seguida às suas tentativas de algo que poderia ser interpretado como a exploração de outras formas de tessituras, como a produção de papel artesanal e o entrelaçamento de "cores, formas e texturas", título de sua última exposição, em 1981. Nesse período, a moda já estava sendo tratada como indústria — não é à toa que o MAM não expunha mais roupas ou tecidos. Não é coincidência que o projeto que levou a esse livro tenha se concretizado agora: recentemente a relação da moda com a criação vem sendo retomada no Brasil. Nesse novo contexto, Olly pode ser apresentada como mais um caso no processo de construção de uma "história da moda no Brasil".

Os trabalhos de Olly não eram apenas um reflexo dos projetos de um mercado moderno representado pelos Museus de Arte Moderna brasileiros ou do Estado, mas também não eram meramente expressões de um indivíduo criativo. A dificuldade para as ciências sociais lidarem com as manifestações artísticas está em encontrar uma forma de mostrar como a produção dos artistas é ao mesmo tempo resultado de improvisações e escolhas individuais, sem cair em um individualismo metodológico e, também, mostrar as influências das coletividades e do contexto social em que participam, sem que isso diminua o valor e a qualidade do trabalho individual daí resultante aparecendo como determinadas por esses contextos.

A trajetória de Olly permite perceber a inserção das mulheres em um mercado de trabalho generificado, onde o lugar reservado às mulheres era ao mesmo

tempo símbolo da manutenção do papel "tradicional" das mulheres, mas também perturbador desse papel ao atribuir a elas um lugar no sistema econômico e político de construção de uma modernidade que desafiava aqueles papéis. Ocupar os espaços da casa, redefini-los a partir de sua atuação profissional, vivenciar uma vida social autônoma, independente do marido e disfrutar de independência financeira constituíam elas mesmas formas de questionamento desse suposto papel feminino tradicional. A ênfase dada à participação de Werner em sua vida sugere que a dimensão de investimento na política dele teve grande influência na criação dela, tanto no sentido das temáticas escolhidas, como na construção de seu valor (sem desmerecer as qualidades estéticas de suas criações). Os materiais usados pela artista eram qualificados a partir de sua dimensão de gênero (a tecelagem e a costura como parte das representações de um feminino tradicional), mas a dimensão política da simbolização da nacionalidade e de uma camada média branca que tentava se distinguir da opressão das elites sobre os grupos subalternizados sobrepunha ao gênero às dimensões de classe e raça.

O lema de um dos grupos que apoiou o golpe civil-militar no Brasil, "Família, tradição e propriedade", pressupunha o casamento heterossexual "tradicional", ou seja, cuja função da mulher era a reprodução e o cuidado com a casa ("recatada e do lar") e do marido provedor indicando uma relação entre a hierarquia e a naturalização do espaço doméstico como lugar do feminino. Entretanto, a expansão do capitalismo impeliu as mulheres brancas de camada média para o mercado de trabalho, estabelecendo as bases para uma reformulação das relações de gênero. O capitalismo aparece assim como a positivação da força feminina, reprodutora, expansiva e capaz de abarcar a todos, sem, entretanto, conceder às mulheres um novo lugar na estrutura de poder. A manutenção da subalternidade é empreendida em parte com a preservação da posição hierarquicamente inferior da produção têxtil, mas também no acúmulo das "obrigações domésticas" com a profissionalização e entrada no mercado de trabalho.

Foram atores distintos produzindo significações variadas que permitiram a reinterpretação de alguns símbolos culturais. A oposição masculino e feminino é contestada e, ao mesmo tempo, reforçada nesse jogo que incluiu arte, produção industrial, manufatura, mercado de trabalho e símbolos de pertencimento de classe, nacionalidade e etnicidade.

A urbanização também teve importante contribuição. O processo de individualização que o meio urbano estimula permite às pessoas abrir mão de seus

status preexistentes e ocupar posições em um mercado impessoal. O campo artístico moderno é uma das arenas onde esse mercado é regulado por uma convenção que estabelece a singularidade como valor. Regido por forças contrárias, parte desse universo impessoal do meio urbano, tem como principal valor a inovação tendo a reciprocidade como parte de seu modo de funcionamento.

Talvez ainda mais difícil para a relação entre história da arte e antropologia seja o ajustamento crítico às histórias de recepção das influências culturais. Apontar para o silenciamento de expressões culturais em relacionamentos coloniais de controle e poder tem sido uma das formas que a arte contemporânea tem forçado a história da arte a reconsiderar as possibilidades da interdisciplinaridade. Falta talvez alguns antropólogos abandonarem seu preconceito contra a ideia de que as representações sobre a singularidade individual têm impacto nas relações e fenômenos sociais.

Enquanto a antropologia trabalha com categorias coletivas, mesmo quando utiliza biografias individuais e faz interpretações situadas para mostrar como se constituem determinados valores ou situações, o campo artístico trabalha a ideia da produção individual que marca as singularidades que constituem a própria história da arte. Isso torna esses campos, ao mesmo tempo, complementares e opostos. Complementares se tomamos trajetórias individuais para se pensar processos coletivos, mas opostos se um campo nega a existência da singularidade como uma representação capaz de constituir realidades e o outro se nega a ver que todo indivíduo é social e culturalmente constituído e, nesse sentido, a própria ideia de singularidade é um construto social, coletivo. No mundo social, entretanto, no acontecer da vida, as duas perspectivas constroem a sociedade com seus valores complementares e os dois campos são resultado das mesmas ideias-chave que conformaram o mundo moderno.

6.3 Uma autoficção da realidade

Até essa pesquisa, eu não tinha voltado ao cemitério para visitar os túmulos de meus avós. Afinal, eles me acompanhavam nos objetos dentro de casa e na própria casa. Em uma tarde de verão, em meio à Mata Atlântica, encontrei novamente os dois e suas histórias em um livro. Tatiana Levy (2007) narra, no que ela denomina uma "autoficção", o processo migratório de seu avô, judeu turco, para o Brasil. A partir de uma chave que deveria abrir a porta da casa de onde ele saiu em Esmirna, a autora refez o caminho da Turquia ao Brasil e do Brasil a

Portugal, situando o contexto social e político dessa história e das três gerações que foram do seu avô até ela. Seu livro trata da busca de uma identidade, do peso de se carregar essa história e da difícil escolha do que fazer com essa herança. Tomar essa decisão implicou em fazer uma viagem por caminhos desconhecidos, seguir a curiosidade para saber o que restou e o que ficou para trás. Essa história significou abrir a porta de uma casa que não conhecia. Dar ouvido aos silêncios, se despedir de verdades e abraçar desconhecenças.

Uma das descobertas dessas viagens, dela e minha, foi "que o exílio não é necessariamente sofrido". Esse tema não é de menor importância em se tratando de famílias judias. Para essas, o exílio está em geral relacionado ao sofrimento da perseguição e violência. Ainda que estas sejam parte IMPORTANTE da história, os resultados desses eventos são tão complexos quanto a razão de ter saído e o que foi deixado para trás. No entanto, aqueles que refizeram suas vidas e conseguiram ser felizes parecem não se sentir no direito de expressá-lo diante do horror dos Pogroms e do Holocausto. Entretanto, o sofrimento da despedida e a incerteza do futuro muitas vezes tem como continuidade histórias de sucesso e felicidade. Mas essas histórias profanam a sacralidade da dor. É como se sobreviver, e ainda por cima ser feliz, fosse indigno.

As crianças contam suas histórias a partir da piscina do navio e das experiências de viagens por mundos desconhecidos. Foi assim que, aos 87 anos, Erika lembrou da festa à fantasia e da onda que quebrou seu dente quando estava vindo para o Brasil. As leis de Nuremberg foram muito menos importantes em seu relato do que o capitão que oferecia doces para a menina. Memórias quase pecaminosas diante dos assassinatos, perseguições e perdas.

Levy conta uma dessas histórias de felicidade no exílio, ao mesmo tempo mostrando como sua imaginação fora antes restrita ao momento da despedida e à dor da separação. Foi no trajeto inverso ao de seus antepassados que ela encontrou um sentido para esse projeto migratório que ultrapassava sua fabulação. Assim como para o avô de Tatiana Levy, para Olly e Werner a história da imigração não foi feita só de perdas. Werner narrou a chegada a uma terra acolhedora (REINHEIMER, 1983). Ainda que o relato, cinquenta anos depois, seja uma reinterpretação do passado, no presente aquele passado tinha o valor de sons, cores e formas de um novo horizonte alegre, engraçado, despojado... feliz. A alegria de viver de Werner era devedora, em grande medida, do olhar de Olly para o mundo. Só dá para compreender um, se olharmos para o outro,

assim como para a forma dos dois universos interagirem. Militância e arte se constituíam mutuamente, uma alimentando a outra, moldados pela interação crítica.

A felicidade não apaga o sofrimento, mas existe uma escolha entre viver com a ênfase em uma ou em outro. Como muitos imigrantes, recomeçar implicou em forjar para si um novo nome e uma nova origem. Olly usou o apelido de infância para se formar de novo, se tornar outra. Werner esteve ao lado, apoiou e reconheceu seu valor.

Durante esse trabalho de reconhecimento da história familiar, andar na Floresta Negra, me fez reinterpretar os passeios no Parque Lage e no Jardim Botânico e o jardim dentro do apartamento do casal. Tanto a Alemanha era buscada nessa relação com as plantas, como um estilo de decoração dos espaços domésticos relacionados à infância, ao passado rural antes da especulação imobiliária, da explosão demográfica e da industrialização após a década de 1950. Um tempo idílico. Mas estar na Floresta Negra, ou nas pequenas cidades e castelos reconstruídos que colocavam em questão a ideia de patrimônio, de realidade e de historicidade, também despertou em mim raízes antigas.

Tatiana Levy fala do passado como sendo também dela e constata isso ao comer: "o passado não era apenas do meu avô, não era apenas daqueles que tinham emigrado. O pepino comprovava" (LEVY, 2007, p. 87). O *matzá*, símbolo do passado sofrido dos judeus, pão seco que fala da dor e da miséria esteve presente no cotidiano de Olly e Werner principalmente na época do *Pesach*. Mas tão presente estava o passado judeu quanto o passado alemão. Maçã verde, salada de batata, *meerrettich* (raiz forte)[4] trouxeram de volta um passado que falava dos costumes germânicos, de uma nacionalidade cuja força se alimentava, literal e figurativamente, tanto da culinária judaica, como das receitas e ingredientes alemães. O medo impediu a palavra e obliterou as raízes dessas refeições com meus avós, mas as mesas das casas que visitei no interior da Alemanha recontavam essa história e me punham a par de sentidos antes desconhecidos. E a história se contava também pelo paladar.

Segundo Levy (2007, p. 131), "romper definitivamente com o passado é mais difícil do que imaginamos, gera culpa, uma culpa que pode se tornar mortal". A autora pensa que é por isso que somos judeus mesmo quando não o somos.

---

4 Tempero picante, do norte da Europa, usado para comer com pão ou para temperar peixes e carnes.

Eu penso que é por isso, também, que continuamos alemães, turcos, italianos muitos anos depois de nossos antepassados já terem deixado essas terras, em todos os sentidos. O passado é meu também quando sou recriminada por não falar alemão. Se essa "falta" foi uma questão de sobrevivência para Olly e Werner, hoje, as atrocidades históricas são substituídas por um novo sentimento de orgulho nacional que se opõe ao "Outro" brasileiro pela ética do trabalho: "Você não fala alemão? Preguiçosa!"[5].

Essa "autoficção" de Tatiana Levy me levou a encarar alguns dos meus sentimentos. Um deles foi a oscilação constante entre a certeza de estar produzindo algo relevante e a dúvida de estar sendo levada apenas por desejos egoístas de buscar minha história. Cada dificuldade levantava um muro de incertezas e cada novo documento com informações expressivas criava um turbilhão de emoções. Entre uma e outra extremidade, o trabalho sistemático de levantamento histórico, leituras teóricas e investigação etnográfica dava densidade ao tema e mostrava que as trajetórias de Olly e Werner representavam o encontro com uma malha social cujas dimensões política e cultural justificavam essa "aventura". Mais do que uma viagem de volta às origens, esse foi um trabalho de reinvenção dessas origens à luz de questões do presente. As lacunas, para as quais não tinha informações, foram sendo preenchidas com sentimentos, desejos, valores atuais, esperanças de amanhã.

Se há certa crueldade no fato da vida continuar depois da morte de quem se ama, há também beleza. Se o amor não é suficiente para garantir a memória dos que se foram — com o tempo esquecemos o cheiro, a cor dos olhos, o formato do rosto — os objetos estão aí para nos ajudar a lembrar e a recriar nossos mortos. Olly e Werner se empenharam, cada um à sua maneira, em colecionar objetos e é através desses objetos que posso falar com eles hoje, contar sua história, forjar seu passado, e reviver um pouco de suas tristezas e alegrias. Nessa busca de velhos laços, também fiz novos. É assim que o futuro está contido no passado, tendo o presente como dádiva.

5 Esse foi um dos termos da contenda com a neta de Klara Schroth.

7

POSFÁCIOS

7.1

ARTE, MODA E MODERNIZAÇÃO NAS PÁGINAS DOS JORNAIS: O *CORREIO DA MANHÃ* COMO CASO EXEMPLAR

Clecius Campos Corrêa (UFJF)
e Maria Lúcia Bueno (UFJF)

Introdução

Na história do jornalismo brasileiro, houve um rico período em que os grandes jornais diários serviram como espaços privilegiados de debate intelectual e de divulgação das artes plásticas modernas no Brasil. Esse intervalo está concentrado entre as décadas de 1950 e 1960, quando uma série de fatores sociais permitiram tanto a consolidação de um mundo da arte moderna no Brasil quanto a reformulação e a expansão da imprensa. O jornal — a partir de seus cadernos de cultura recém-criados — tornaram-se vitrines para publicações de críticas de arte, textos de apresentações de exposições, escritos de artistas e conteúdos em defesa de estéticas inovadoras nos mais diversos formatos passaram a circular (CORRÊA, 2016).

Essa riqueza cultural impressa nos periódicos é fruto de transformações fundamentais da sociedade brasileira como o desenvolvimento industrial pós-Segunda Guerra Mundial. Nesse período se nota a consolidação e expansão de uma sociedade urbana modernizada no Brasil (ORTIZ, 1988) marcada pela ampliação e a diversificação das camadas médias, frutos do processo de industrialização.

No ramo da cultura, essa consolidação nos anos 1950 proporcionou a constituição de um mercado consumidor de bens simbólicos e artísticos, possibilitando o crescimento do mercado cultural brasileiro modernizado em diversas dimensões: artes plásticas, cinema, literatura, música, teatro e arquitetura, por exemplo. No escopo das artes plásticas, observa-se ter sido exatamente na década citada aci-

ma que se nota a ocorrência da consolidação de um mundo da arte[1] moderna no Brasil, responsável por desenvolver formulações estéticas ligadas ao movimento modernizador do período. É nesse cenário que surgem o Concretismo[2], em São Paulo, e o Neoconcretismo[3], no Rio de Janeiro (BUENO, 1990; VILLAS BÔAS, 2015).

A consolidação do mundo da arte moderna ocorreu em consonância com a transformação e a expansão da imprensa. A política de crescimento industrial do presidente Getúlio Vargas já havia facilitado a entrada de capital e a liberação às importações de equipamentos que possibilitaram às empresas jornalísticas entrarem em uma fase de renovação e de expansão dos recursos gráficos. Posteriormente, o processo de modernização pelo qual passava o Brasil no pós-Segunda Guerra Mundial, em especial no governo do presidente Juscelino Kubitschek, "contaminou" as redações dos jornais. Empresários, diretores e jornalistas viram-se na necessidade de acompanhar as transformações que se

---

1 Mundo da arte é um conceito desenvolvido pelo sociólogo norte-americano Howard Becker (2010), definido como a atividade conjugada e cooperativa de pessoas, com o objetivo de originar padrões que fortaleçam a atividade artística de forma que ela continue a existir. Segundo Becker, há diversos mundos da arte que operam com membros diferentes e são eles que definem, a partir dos padrões estabelecidos pelo grupo, as convenções e seus esquemas convencionais que serão colocados em prática, a fim de definir o que é arte para aquele determinado grupo. Os membros de um mundo da arte são os artistas, produtores, diretores de museus, público, *marchands*, galeristas, compradores de arte, jornalistas, críticos, professores universitários, historiadores da arte, filósofos da arte, pesquisadores e todas as outras pessoas, artistas ou não, capazes de assegurar o funcionamento desse universo.

2 O Concretismo foi um movimento nas artes plásticas, iniciado, em São Paulo, por um conjunto de artistas autodenominados Grupo Ruptura, que refletia as influências das ideologias construtivas internacionais na atividade artística brasileira. Localizado temporalmente entre o final dos anos 1940 e início dos anos 1960, fundamentou-se como uma vanguarda de linguagem geométrica baseada nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. Em suas bases estavam tendências construtivas europeias do início do século XX, como a revista holandesa De Stijl, a escola Bauhaus alemã, o construtivismo soviético e a retomada desses movimentos pelo abstracionismo geométrico suíço e pela Hochschule für Gestaltung (Escola Superior da Forma) de Ulm, na Alemanha. Em São Paulo, seus fundamentos técnicos e formais eram levados com muito rigor, principalmente a partir da publicação do Manifesto Ruptura em 1952 (BRITO, 1985).

3 O Neoconcretismo foi a reação do conjunto de artistas concretos do Rio de Janeiro — denominado Grupo Frente — à rigidez aplicada pelo grupo paulista do movimento. Em busca de liberdade artística, os neoconcretos preconizavam a retomada dos valores expressivos na arte brasileira, apagados pelas regras concretas. A luta era pela autonomia em relação aos princípios artísticos pré-estabelecidos no Concretismo e o ponto de união do grupo carioca era a liberdade de criação (BUENO, 1990). Ao contrário dos membros do Ruptura, o Grupo Frente era formado, em sua maioria por artistas da classe média alta, que não sofriam as pressões que o mercado de arte e, por isso, puderam ter maior liberdade em relação aos conceitos que tinham como matrizes, advindos do concretismo suíço e da Escola de Ulm (BRITO, 1985).

anunciavam e cumprir o slogan *50 anos em cinco*. Fazê-lo era não só sinônimo de sucesso editorial e de vendas para os jornais, como também um mantra e um resumo do processo de modernização gráfica, editorial, linguística e empresarial nas publicações (CORRÊA, 2016).

Parte desse processo de reformulação dos jornais desencadeou a criação de núcleos de divulgação da produção cultural que dedicaram atenção às artes plásticas: os cadernos de cultura. Observa-se, na década de 1950, o surgimento e o fortalecimento desses espaços que passaram a reportar as evoluções do mercado de bens simbólicos em formação no Brasil naquele momento. Um fato excepcional foi a visibilidade que as artes moderna e de vanguarda obtiveram nesse período no país. O protagonismo inusitado de intelectuais brasileiros, tanto no interior dos jornais quanto nas instituições de arte — em fase de formação e desenvolvimento — é a marca desse momento. Acredita-se que uma precariedade geral dos jornais, das instituições de arte e da atividade cultural tenha ajudado a agrupar os talentos modernos e de vanguarda, que tiveram a oportunidade de expor suas formulações artísticas em espaços ampliados.

Um dos exemplos dessa ação de reformulação da imprensa pelas mãos de artistas foi a reforma gráfica realizada pelo concretista Alexandre Wollner no diário carioca *Correio da Manhã* em 1959. O redesenho das páginas acompanhou a tendência de reformulação gráfica iniciada pelo neoconcreto Amilcar de Castro no *Jornal do Brasil* (JB) em 1956 (CORRÊA, 2020). Assim como Castro levou preceitos de seu trabalho artístico neoconcreto para as páginas que ajudaram a criar o *Suplemento Dominical* do *Jornal do Brasil* e o *Caderno B*, Alexandre Wollner aplicou seu conhecimento artístico e em design nas páginas do *Correio da Manhã*, ajudando a fortalecer o *2º Caderno*, espaço de cultura do matutino carioca.

Alexandre Wollner e o *Correio da Manhã*

Alexandre Wollner foi um designer gráfico brasileiro nascido na cidade de São Paulo (SP), em 1928, que iniciou sua carreira como artista associado ao movimento Concreto e ao Grupo Ruptura, responsáveis pela instalação do Concretismo no Brasil. Foi introduzido à turma de artistas pelo pintor Geraldo de Barros, em 1951, quando era aluno do Instituto de Arte Contemporânea (IAC)[4] do Museu de Arte de

4 Idealizado pela arquiteta Lina Bo Bardi, o IAC funcionou entre março de 1951 e dezembro de 1953, e ofertava entre outros, cursos de Desenho Industrial e Propaganda (BONADIO, 2014b, p. 36).

São Paulo, o MASP (STOLARSKI, 2005). Entre 1951 e 1953, o designer colaborou na elaboração de cartazes de diversos projetos culturais que movimentaram a capital paulista. Na mesma ocasião, Wollner começou a desenvolver suas obras concretas, relacionando elementos visuais à matemática. Compreendendo a arte como uma ação extremamente objetiva, realizava uma pintura geométrica sobre eucatex, fazendo uso de progressões matemáticas, módulos etc. (WOLLNER, 2003).

Com sua *Composição concreta* (1954) foi premiado no IV Salão Paulista de Arte Moderna. Era também entusiasta da arte aplicada ao dia a dia, tendo produzido cartazes, vitrinas, paginações de livros, publicidades e artes gráficas em geral. No mesmo ano da premiação, se muda para a Alemanha para estudar na Escola de Ulm, onde abandonou a pintura e enveredou por projetos de comunicação visual que incluíam diagramação, elaboração de logotipos, desenvolvimento de tipografia, etc. (AMARAL, 1977). A não representação conseguida pela imersão no Concretismo foi levada para os trabalhos gráficos de Wollner, sempre em conformidade com as propostas do Grupo Ruptura de levar a arte para o cotidiano (WOLLNER, 2003).

A reforma gráfica do JB inspiraria as alterações ocorridas no *Correio da Manhã*. Em 1959, o escritório paulistano de design de Wollner — *forminform* — foi contratado por Paulo Bittencourt e Niomar Moniz Sodré Bittencourt para reformular o tradicional matutino. A intenção inicial era proporcionar um processo gradativo de mudança visual, porém a diretoria pediu pressa por motivos financeiros, e o desenvolvimento acabou ocorrendo rápido demais. Uma análise comparativa com jornais estrangeiros semelhantes ao *Correio* exprime como se gerou a alteração no tipo do cabeçalho e a racionalização de elementos gráficos: "Alteramos o tipo do cabeçalho e racionalizamos a produção gráfica por meio de malhas estruturais — tipográfica e fotográfica" (WOLLNER, 2003, p. 129). Entre as demais alterações, foi desenhada uma composição mais vertical das colunas, ao invés da aparição repentina de blocos de texto diagramados horizontalmente. Além disso, foram trocadas as fontes tipográficas utilizadas em títulos e subtítulos e abandonado o uso da caixa alta. O tamanho da folha de impressão também foi reduzido.

Para entender melhor a natureza da reforma do *Correio da Manhã*, é preciso conhecer a linha de design trabalhada pelo escritório *forminform*. Fundado em 1958, o *forminform* nasceu a partir da associação entre Wollner, o artista Geraldo de Barros, o desenhista e pintor Ruben de Freitas Martins e o administrador

e publicitário Walter Macedo. Wollner montou o grupo após retornar da temporada de quatro anos na *Hochschule für Gestaltung* (HFG).

Os pilares do Concretismo, somados à experiência em Ulm, transformaram a visão de Wollner. Em 1958, de volta ao país, o artista e designer encontrou uma oportunidade de desenvolver o design industrial graças à política desenvolvimentista de JK. O momento seria ideal para unir a produção industrial brasileira ao desenho de produtos funcionais, prevendo o mercado de exportação (WOLLNER, 2003).

Ao ser aberto, o escritório *forminform* preocupava-se, também, em educar seus clientes sobre o funcionamento do design. Era, em certo aspecto, a tentativa de formação da atividade do design no Brasil, em que o trabalho seria reunir informações, ordená-las, reconhecer aquelas corretas, processá-las, para então identificar as várias possibilidades de solução e escolher a mais adequada. Ao explicitar o processo de desenvolvimento, a argumentação objetiva, a intenção era levar o cliente a perceber no desenho final a coerência de um projeto e não valores meramente formais que pudessem ser julgados pelos parâmetros do gosto (WOLLNER, 2003).

Os ideais da estética concretista fortalecidos dentro do *forminform* ajudaram a formatar um novo *Correio da Manhã* e tornaram ainda mais próximas as relações entre arte, imprensa e design naquele momento. Uma vez modernizada, a imprensa brasileira mostrou-se mais aberta aos assuntos relacionados à cultura que refletissem a modernidade. As páginas dedicadas à cultura tornaram-se espaços ecumênicos para a arte moderna e suas manifestações integradas ao cotidiano.

Uma integração importante ocorreu entre arte e moda, de modo que o *Correio da Manhã* por diversas vezes mostrou as aproximações entre os temas. Partes desses apontamentos ocorreram na divulgação do trabalho de Olly Reinheimer, alemã radicada no Brasil. A artista trabalhou integrando arte e moda ao apresentar tecidos pintados e vestidos-objeto em exposições marcantes nos principais museus e espaços da arte moderna do país. Sua produção foi tratada tanto como arte quanto como moda pela imprensa, mostrando sua característica de arte integrada ao cotidiano. Alguns cadernos, colunas, seções, críticos e jornalistas do *Correio da Manhã* foram importantes na disseminação pública de sua obra.

A CULTURA NO *CORREIO DA MANHÃ*

A produção de jornalismo cultural do *Correio da Manhã* foi muito rica e extensa. Em agosto de 1959, todos os assuntos relacionados à cultura foram levados

para o *2º Caderno*. Foi feito um agrupamento de conteúdos, uma vez que até então, a temática cultural era esparsa tanto no primeiro quanto no segundo cadernos. A partir daí, o segundo caderno passou a ser o espaço da cultura no jornal diário, conforme anunciado na capa da edição de 20 de agosto de 1959:

> O *Correio da Manhã* se apresenta hoje com nova distribuição de matérias. As mesmas seções — hoje mais duas: "Hollywood Boulevard" e "Antenas em Revista". As seções de arte, cultura e diversão (sem esquecer o utilíssimo "Cartazes") vão para o 2º Caderno, reunidas como boas irmãs. [...] A primeira página do 2º Caderno será a dos nossos "Flagrantes" e algumas histórias. Jornal hoje é também cultura e entretenimento, como o rádio, a televisão. (AFINIDADES, 1959, p. 1).

No caderno em questão, podiam ser encontradas colunas sociais, reportagens sobre personalidades da época, matérias sobre comportamento, notas sobre lançamentos de livros e atividades literárias, informações sobre exposições de arte e vernissages, música, teatro, cinema, rádio, televisão, moda, horóscopo, quadrinhos, decoração e agenda cultural. Algumas semanas depois da reestruturação, os assuntos de cultura passaram a abrir o caderno que passou ainda a dedicar as páginas finais a notas e matérias sobre educação, saúde, esporte amador e atividades das forças armadas. O segundo caderno terminava com os classificados, totalizando algo como 16 páginas em dias de domingo.

Diariamente, o segundo caderno do *Correio da Manhã* trazia a coluna *Itinerário das artes plásticas*, assinada pelo crítico Jayme Maurício, que havia estudado no Liceu de Artes e Ofícios de Porto Alegre, além de ter sido aluno de pintura de Alberto da Veiga Guignard, em Belo Horizonte. No Rio de Janeiro, Maurício iniciou sua carreira de jornalista no *Correio da Manhã* em 1950, escrevendo sobre cultura. Participou de diversas atividades do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM – RJ), tendo promovido exposições de artistas importantes como Manabu Mabe, Djanira e Hélio Oiticica (INSTITUTO, 2016).

A coluna *Itinerário das artes plásticas* trazia crítica de arte aliada a informações de exposições em museus e galerias, atuação de artistas brasileiros no exterior, cursos, palestras, bienais nacionais e estrangeiras, combinando textos e imagens. O jornal era institucionalmente próximo ao MAM-RJ. Assim, muitos acontecimentos eram assunto para a coluna de Jayme Maurício, porém em diversas o teor tinha apenas caráter informativo. Ao longo dos anos, até 1967, a coluna foi ganhando mais teor crítico. Nessa época, Maurício já tinha 17 anos de atuação no *Correio da Manhã* e grande experiência, ocupando cadeiras em

júris de salões de arte moderna. A coluna *Itinierário das artes plásticas* foi encerrada em setembro de 1967. Em abril de 1969, Maurício voltou ao *Correio da Manhã* assinando a coluna *Artes plásticas* e matérias no segundo caderno. A coluna *Artes plásticas* era noticiosa e de crítica. Tinha um caráter parecido com a do *Itinerário*, porém com menos ênfase nos serviços. De forma geral, Maurício teve mais oportunidade de aplicar sua opinião nesta etapa, escrevendo de forma mais livre, inclusive fazendo uso da primeira pessoa do singular

Além da cobertura da arte, o *Correio da Manhã* também dava grande destaque aos assuntos da considerada "imprensa feminina", incluindo aí a moda. O espaço dedicado a tais tópicos era o quinto caderno que saía aos domingos, quando o jornal chegou a ter mais de 90 páginas. O caderno começou a ser editado em setembro de 1958 e recebeu o nome de *Feminino* (RAINHO, 2014). Completamente dedicado às mulheres, chegou a ter 14 páginas e era composto por perfis de mulheres influentes, educação infantil, contos, horóscopo, atuação feminina na sociedade, cultura, medicina, conselhos amorosos, culinária, decoração, beleza, arte, encarte de moldes supostamente vindos de Paris e muita moda. Por ser um dos maiores e mais variados cadernos dedicados às mulheres na imprensa carioca nas décadas de 1950 e 1960, o Feminino atraía bastante atenção dos patrocinadores e nele podem ser vistos anúncios de lojas de departamento, butiques e produtos de vestuário e beleza. Foi editado todos os domingos até 1974, quando o *Correio da Manhã* fechou (RAINHO, 2014).

Do seu conteúdo, podemos destacar a coluna "Vamos falar de mulheres". Publicada aos domingos, trazia informações sobre a atuação feminina na sociedade brasileira. Surgiu em maio de 1953, como uma pequena coluna escondida entre os demais assuntos na página de variedades do quarto caderno, saindo semanalmente. Inicialmente, era assinada por José Álvaro, mas a partir do final dos anos 1950, passou a ser escrita por mulheres: Rosinha Serzedello Machado e Ylcléa.

Composta por textos semelhantes aos elaborados pelo colunismo social, porém com carga informacional e de crítica. Os nomes das mulheres citadas na coluna — que chegou a ocupar uma página inteira por edição nas décadas de 1950 e 1960 — eram escritos em caixa alta ou em negrito, em uma clara intenção de maximizar seus feitos atrelados ao periódico. Notas curtas ou matérias maiores tratavam da atuação das mulheres no ramo cultural — teatro, cinema, música, literatura e arte — e também nas áreas de moda, beleza, esportes, política e diplomacia. Dicas de comportamento também eram publicadas. "Com

relação à moda, contemplava desfiles, visitas de manequins internacionais ao Rio de Janeiro e atividades de divulgação promovidas pelas indústrias têxteis, entre outros temas." (RAINHO, 2014, p. 96).

Todos esses cadernos, colunas, críticos e jornalistas supracitados publicaram textos sobre a carreira da artista Olly Reinheimer, que transitou tanto pelo mundo da arte quanto no ramo da moda.

Arte e moda no *Correio da Manhã*: recortes sobre Olly Reinheimer

Olly Reinheimer desenvolveu pinturas em tecidos e roupas objeto, seguindo a trilha de artistas de vanguarda modernistas, como Sonia Delaunay e Liubova Popova (REINHEIMER, 1999). Realizou inúmeras exposições no circuito artístico carioca a partir de maio de 1958, quando expôs seus tecidos pintados na galeria da Mobília Contemporânea, em Ipanema no Rio de Janeiro. Suas exposições desde então foram difundidas pelos principais jornais cariocas, que também tinham alcance nacional, particularmente pelo *Jornal do Brasil* e pelo *Correio da Manhã*.

Durante a década de 1960, a artista especializou-se na criação de vestidos-objetos e foi mencionada, pelo menos, dezessete vezes pelo *JB* e dezenove pelo *Correio*, tanto em colunas de arte quanto em colunas de moda. Parte do esforço do *Correio da Manhã* ocorreu no sentido de evidenciar que Olly transitava entre esses dois mundos. Dois exemplos mostram como a artista era lembrada por sua arte nas colunas de moda e reverenciada por sua atuação na moda pelas colunas de arte. Os excertos escolhidos são algumas das primeiras menções ao trabalho de Olly no *Correio da Manhã*.

No dia 18 de maio de 1958, Rosinha Serzedello Machado, responsável pela coluna "Vamos falar de mulheres" do *Correio da Manhã*, escreveu pela primeira vez sobre a exposição de tecidos pintados que seria inaugurada naquele mês na Mobília Contemporânea. Ainda que estivesse sendo divulgada num espaço dedicado à cultura e não exclusivamente à arte, Olly foi chamada por Rosinha de "artista", sendo esta a primeira consideração feita pela colunista:

> Olly Reinheimer é o nome de uma artista. De uma grande artista, que proporciona as mulheres elegantes e de bom gosto, uma das coisas de que elas mais gostam de ter: o modelo dos estampados de seus vestidos, inteiramente diferentes dos de suas amigas. Olly pinta fazendas e suas criações, além de muito bonitas, são originalíssimas. (MACHADO, 1958, p. 5).

Este trecho da nota enquadra Olly não somente como uma artista como alguém liga sua arte às questões típicas do estilo de vida e da estetização do cotidiano: ele-

gância, bom gosto, diferenciação, beleza e originalidade. Rosinha trata a obra artística de Olly como um elemento que possibilita a diferenciação, sendo isso o que fazia dela uma grande artista pronta a cair no bom gosto das mulheres elegantes.

Já em maio de 1960, quando Olly expôs pela primeira vez no MAM-RJ — dividindo o espaço com a mostra coletiva de pintura japonesa e uma exposição individual de Antônio Bandeira —, o crítico Jayme Maurício dedicou quatro parágrafos de sua coluna Itinerário das Artes Pláticas à obra da artista, levantando a questão arte-moda (MAURÍCIO, 1960):

> Olly será talvez a mais qualificada contribuição ao que se poderia chamar a "moda brasileira", resolvendo com suas finas criações em algodão e seda, o problema de cor e forma nos tecidos que comporão a elegância das mulheres. E com tamanha intensidade e aceitação que já vamos vendo entre os abomináveis padrões da estampa nacional — gritantes, vulgares — um certo esforço para imitação das criações de Olly. (MAURÍCIO, 1960, p. 4)

Considerações finais

A ampliação dos mundos da arte no Brasil dos anos 1950 e 1960 possibilitou o surgimento de manifestações artísticas novas que ajudaram a modernizar aspectos diversos da sociedade como a moda e a imprensa (CORRÊA, 2019). A integração arte e cotidiano, a partir da busca pelos estilos de vida — típica da modernidade, permitiu a recepção no país de artistas com produção fora dos suportes tradicionais, tanto nos locais de exposição e distribuição da obra de arte quanto na crítica especializada presente nas páginas de cultura dos jornais diários (CORRÊA, 2020). Este cenário foi ideal para que a produção de Olly Reinheimer fosse compreendida como arte e, também, exaltada como expressão de moda nas páginas dos dois jornais aqui mencionados.

Os jornais brasileiros, também modernizados e estetizados a partir da atuação dos designers e artistas, fizeram um trabalho importante na integração arte e moda. As páginas de cultura mesclaram os assuntos, ajudando a entender a arte como uma nova atividade ligada às questões cotidianas e como essencial para a implementação de um estilo de vida mais sofisticado. Assim, os dois assuntos apareciam nos espaços uns dos outros, sendo críticas de arte publicadas em páginas de moda e assuntos de moda tomando lugar em textos críticos de arte, possibilitando à Olly e suas criações transitar entre lugares.

7.2

GRAFISMOS, TRAMAS E TECIDOS: CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS NAS ARTES "APLICADAS"

Ilana Seltzer Goldstein
(Universidade Federal de São Paulo)

Introdução: identidade como construção

Representações da identidade nacional povoam parcela significativa da produção intelectual e artística feita no Brasil, talvez por se tratar de uma nação relativamente jovem, às voltas com seu passado colonial, em condição geopolítica periférica e composta por enorme diversidade étnica. Tal motivação perpassa também o trabalho de Olly, como se nota na pesquisa de fôlego de Patrícia Reinheimer. É possível que a origem estrangeira de Olly tenha reforçado o desejo de pesquisar o que significava ser brasileira, quais os elementos distintivos do país que a acolhera. Munida de talento e criatividade, transpôs para seus desenhos imagens que, ao mesmo tempo, traduziam e perpetuavam uma representação de brasilidade viva, única e exuberante, ancorada em espécies nativas e em temas dos povos originários.

Identidades são construídas com base em um processo complexo de seleção de alguns elementos dentro de um vasto repertório coletivo, que permitam o contraste com outras identidades, outros países ou grupos sociais. "As identidades são representações inevitavelmente marcadas pelo confronto com o outro (...) não apenas o produto inevitável da oposição por contraste, mas o próprio reconhecimento social da diferença" (BRANDÃO, 1986, p. 42). Assim, identidade e alteridade se retroalimentam, constituem duas faces da mesma moeda. Além disso, identidades não são realidades empiricamente dadas, mas representações

simbólicas (LÉVI-STRAUSS, 1977) permanentemente reinventadas por meio de narrativas, objetos, práticas culturais e tradições (HOBSBAWM, 1984).

Aquilo que mobilizou Olly, nos anos 1960, também motivou outros criadores no Brasil, em momentos e de maneiras distintas. Sem qualquer pretensão de exaustividade, proponho-me aqui a recuperar alguns deles, a fim de fazer com que os belos padrões e tecidos de Olly sejam colocados em perspectiva e dialoguem com experiências análogas na história das chamadas "artes aplicadas" brasileiras. Devido à necessidade de recorte, em um texto tão breve e aproveitando minhas pesquisas prévias sobre artes indígenas, o foco recairá sobre a presença de grafismos indígenas no design, na moda, nas artes têxteis e em outras modalidades de arte "aplicada" — assim chamada por possuir valor de uso, não sendo destinado à pura contemplação.

Já questionei, em outra publicação, a fragilidade da oposição entre arte e artesanato (GOLDSTEIN, 2014). O mesmo se pode afirmar em relação ao binômio arte versus arte "aplicada". Na perspectiva Ocidental moderna, o termo arte se aplicaria a obras únicas e singulares, com autoria determinada, nas quais a forma eclipsa a função, ou seja, em que predominam a pesquisa formal e a contemplação estética; ao passo que artesanato (e também arte "aplicada") descreveria objetos fabricados repetidamente, manualmente, nem sempre assinados, em que a função sobressairia à forma (HEINICH, 1998; ESCOBAR, 2008). Contudo, parte daquilo que os museus chamam hoje de arte serviu à religião ou à política em seus contextos de origem, sendo "a arte pela arte" uma invenção recente. Além disso, mesmo a arte avalizada pelas instâncias de legitimação pode resultar de trabalho coletivo, nem sempre identificado.

A título de ilustração, o pintor holandês Rembrandt van Rijn tinha vários assistentes em seu ateliê, no século XVII. O japonês Takashi Murakami conta, hoje, com uma verdadeira linha de produção, em que assistentes materializam suas obras, que evocam o mangá. Além de expor em museus de arte contemporânea mundo afora, Murakami realiza encomendas de arte "aplicada", como as bolsas que estampou para a Louis Vitton. Aliás, não são raros os pintores de telas que decoram outras superfícies, como tetos, paredes e vitrais, em igrejas, museus ou teatros, de Michelangelo a Marc Chagall, passando por Paul Klee, Benedito Calixto e tantos outros. Como se vê, a linha divisória entre arte e arte "aplicada" é um tanto arbitrária e hierarquizante. Por esse motivo, o adjetivo "aplicada" aparece aqui entre aspas, na falta de expressão melhor.

O fio condutor das páginas que se seguem é a recorrência da mobilização do repertório indígena como estratégia para a construção de identidades culturais nas artes "aplicadas" brasileiras. Tentarei mostrar, com base em diferentes exemplos, que, apesar da violência a que os povos originários vêm sendo submetidos desde que os colonizadores europeus aqui desembarcaram, esses mesmos povos têm fornecido substrato simbólico em representações de nossa identidade nacional e têm oferecido inspiração para artistas não indígenas, devido à riqueza de suas formas expressivas e ao nosso fascínio por objetos, grafismos e modos de vida cuja densidade percebemos, mas cujo sentido não captamos plenamente. Ao cabo do percurso, abordarei alguns processos e situações que têm florescido recentemente, nas quais os próprios indígenas acionam seus repertórios visuais, materiais e simbólicos como forma de interagir com a sociedade nacional e de reconstruir seu próprio passado.

Apropriações e releituras de repertórios indígenas no Brasil

Em um sobrevoo histórico, não seria possível deixar de mencionar o Romantismo e o Segundo Reinado, marcados por fortes conexões entre os recém-criados Instituto Histórico e Geográfico e Academia Imperial de Belas Artes e o próprio imperador, que oferecia bolsas, prêmios e viagens, para apoiar artistas e intelectuais na construção de uma história e de emblemas distintivos para a nova nação (SCHWARCZ, 1998). O indianismo foi uma das principais estratégias nesse sentido, tanto na literatura, como na pintura. Não por acaso, o monarca trajava uma murça de penas de tucano amarelas sobre seu manto. Pedro Américo, na tela "Dom Pedro II na Abertura da Assembleia Geral" (1872), retrata esse traje inspirado em adornos plumários ameríndios[1].

Mas foi nas primeiras décadas do século XX que a forma de os artistas se aproximarem dos universos indígenas sofreu uma inflexão. Não se tratava mais de inseri-los como personagens fictícios em narrativas gloriosas, mas de explorar seu repertório visual e sua cultura material, pinçando alguns aspectos e inserindo-os dentro da poética do artista não indígena. Em um processo que possui paralelos com o primitivismo das vanguardas europeias do período, formas expressivas não Ocidentais passaram a servir como inspiração formal para

1 A pintura de Pedro Américo está disponível no link: http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_pa_arquivos/pa_1872_dpedroii.jpg. Acesso em: 21 nov. 2021.

artistas brasileiros, fonte de renovação diante do desejo de romper com as convenções acadêmicas e, acima de tudo, matéria-prima no projeto de construção de uma visualidade propriamente brasileira.

No contexto europeu, Matisse, Vlaminck, Derrain e Picasso adquiriram objetos da África e da Oceania (PERRY, 1998), principalmente máscaras rituais, que refletiram, por exemplo, na escolha de olhos em formato de losango e de rostos estilizados de suas pinturas[2]. Naquele período, a revista *Documents*, editada por Georges Bataille, publicava lado a lado textos de artistas e de etnólogos (CLIFFORD, 1996). No Brasil, mais ou menos na mesma época, tivemos figuras como a do português Fernando Correia Dias, que aqui desembarcou em 1914. O futuro marido de Cecília Meirelles notabilizou-se pela produção de design no estilo "Decô Marajoara", a partir de cerâmicas ornamentadas descobertas no final do século XIX por arqueólogos.

Correia Dias incorporou em seu repertório, assim como depois faria Olly, aspectos da fauna e da flora nacionais, além de grafismos indígenas estilizados. As peças assinadas por ele foram comercializadas, na década de 1920, pela Companhia Cerâmica Brasileira. Desenhou ainda 20 tapetes para o Itamaraty, na linha "nativista nacionalista" (PEREIRA, 2015). Para o Parque da Cidade do Rio de Janeiro, projetou a escultura de um talismã amazônico conhecido como muiraquitã — em torno do qual, vale lembrar, gira a trama do livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Até hoje, no parque carioca, vasos e azulejos com grafismos neomarajoara complementam a escultura do muiraquitã[3], aludindo à lenda das Amazonas — mulheres guerreiras que fabricavam amuletos com elementos retirados do fundo de um lago mágico (PEREIRA, 2015).

Na década de 1920, Vicente do Rego Monteiro foi mais um que experimentou formas de releitura visual dos povos originários. Membro de uma família da elite pernambucana, passou boa parte da vida na França. Se por um lado isso enfraqueceu seus laços locais; por outro lado possibilitou-lhe contato com as

---

2 Exemplos da similaridade entre rostos pintados Picasso e máscaras africanas tradicionais podem ser encontrados aqui: http://lautreafrique.blogspot.com/2018/12/lart-negre-dans-la-peinture-occidentale.html. Acesso em: 21 nov. 2021.

3 Cerâmicas no estilo "decô marajoara" projetados por Correia Dias para o Parque da Cidade do Rio de Janeiro estão reproduzidas nos dois links a seguir: http://www.inventariodosmonumentosrj.com.br/index.asp?iMENU=catalogo&iiCOD=491&iMONU=Cascata%20e%20Piscina%20Marajoara%20do%20Parque%20da%20Cidade; e http://inventariodosmonumentosrj.com.br/?iMENU=catalogo&iiCOD=494&iMONU=Banco%20Marajoara%20do%20Parque%20da%20Cidade. Acesso em: 21 nov. 2021.

vanguardas que atuavam na Europa (DIMITROV, 2015). Após ter sido duramente criticado por inovações formais que pareceram radicais a seus pares brasileiros e por não incorporar temáticas nacionais, Rego Monteiro passou a produzir pinturas e cerâmicas com base na "pesquisa a respeito da arte marajoara a que se dedicava, nesse momento, na biblioteca de Lucilo Varejão, no Museu Nacional da Quinta da Boa Vista e, posteriormente, no Musée d'Ethnographie du Trocadéro" (DIMITROV, 2015, s.p.). Em 1925, publicou um livrinho curioso, em francês, chamado *Quelques Visages de Paris*, com "vistas dos principais monumentos de Paris acompanhados por pequenos poemas. O autor dos textos e dos desenhos seria um índio ficcional que, deixando sua aldeia no meio da floresta Amazônica, teria passado alguns dias na capital francesa" (SQUEFF, 2010, p. 66). Como sugere Squeff, a maneira com que Rego Monteiro desenha os monumentos da capital francesa — com poucos traços, predominância de geometria e simetria, valorização dos jardins — é reveladora do ponto de vista pseudoindígena que pretendeu assumir naquele caderno de viagem fictício e remete diretamente às artes gráficas ameríndias[4].

Certamente, seria possível mencionar outros nomes relevantes, como o paraense Theodoro Braga, que, nos primeiros anos do século XX, dedicou-se à educação artística com foco na contestação da cópia de padrões estrangeiros, e pregou uma arte decorativa inspirada na flora, na fauna e na cerâmica indígena brasileiras (GODOY, 2012). E ainda Regina Graz, que se interessou pelas artes têxteis do Alto Amazonas, nos anos 1920, e produziu tapeçarias influenciadas por elas. Contudo, como afirmado anteriormente, não se trata de realizar um inventário completo, apenas de apontar uma tendência que perpassa mais de um século de produção gráfica e visual no Brasil, tecendo um pano de fundo sobre o qual a atuação de Olly ganha novos contornos.

Paola Pascoal realiza uma síntese interessante a respeito da primeira metade do século XX, no Brasil: labirintos e padrões geométricos, característicos dos desenhos marajoara, se multiplicaram sobre diversas superfícies. "Entre os anos de 1930 e 1950, período de vigência do Art Déco, [a identidade brasileira] era representada pela vertente aborígene: marajoara, guarani, tupi e tupinambá.

---

4 Alguns desenhos do livro que Rego Monteiro dedicou a Paris, narrado e ilustrado por um indígena fictício estão reunidos no artigo de Letícia Squeff utilizado como fonte nesse ensaio: https://www.ifch.unicamp.br/eha/chaa/civilizado/04-leticia%20squeff.pdf. Acesso em: 21 nov. 2021.

(...) É justamente neste período que surgem os selos e moedas com decorações marajoaras" (PASCOAL, 2013, s.p.). Vale ressaltar que a preferência pelo repertório marajoara pode ser em parte explicada pelo fato de se tratar de um povo que desapareceu há séculos, sobre o qual se pode especular à vontade e que não tem condições de se manifestar; e à crença de que esta seria uma civilização "superior", com formas de protoescrita, estratificação social etc. (BARRETO, 2019).

Entre as décadas de 1950 e 1970, vários elementos contribuíram para a valorização de elementos tradicionais e rurais na cultura brasileira, entre os quais a inauguração do Museu do Índio no Rio de Janeiro, em 1953, envolvendo pessoas próximas a Olly; o Movimento Folclórico Brasileiro, com seu ímpeto de catalogar os saberes e fazeres "puros" e "genuínos", que culminou na criação do Museu do Folclore Edison Carneiro, em 1968; a atuação de Lina Bo Bardi no MASP e no MAM-BA, entre 1959 e 1969, movida pelo fascínio por técnicas construtivas e matérias-primas vernaculares; e a criação de uma coleção de moda assinada por artistas para a empresa química e de tecnologias têxteis Rhodia, parcialmente baseada em motivos populares brasileiros, nos anos 1960, hoje pertencente ao MASP.

Talvez impactada por tal efervescência, Olly colecionou folhetos de cordel, pilões de madeira e moedores de café, matrizes de xilogravura, cestos, arcos, flechas, máscaras, cerâmicas e bonecas indígenas, como aprendemos no riquíssimo livro de Patrícia Reinheimer. A autora afirma que Olly pode ter sido sensibilizada para a questão indígena também pelas denúncias de massacre aos povos originários tornadas públicas pelo Relatório Figueiredo, em 1967, e ainda pelos contatos com Noel Nutels, Darcy e Berta Ribeiro. Sem esquecer os exemplares de livros sobre povos indígenas que constavam em sua biblioteca, a exemplo de *Yanomami*, de Claudia Andujar e Darcy Ribeiro e *A arte e o artista na sociedade Karajá*, de Maria Heloisa Fénelon. O fato é que tudo isso alimenta sua arte. Os vestidos-objeto assinados por Olly tinham nas bonecas Iny/Karajá e no grafismo corporal Iny/Karajá referências fundamentais.

Por outro lado, é curioso que Olly tenha feito pouca menção à sua origem judaica e europeia. Ao contrário, em depoimento dado ao *Jornal do Brasil*, citado à página 246 deste livro, Olly deixa transparecer como sua nova identidade é construída juntamente à representação do nacional em seu trabalho: "Eu sou brasileira, e o que me importa mais divulgar no estrangeiro são as cores, as formas e o espírito eminentemente brasileiro. Nesse ponto, meus vestidos inspirados nos bonecos dos índios karajás são os mais importantes desta mostra". Talvez possa ter

havido uma identificação ou transferência da condição subalternizada de mulher, judia e imigrante, para a de indígenas em um país colonizado e, em muitos períodos, ditatorial. Talvez falar da alteridade fosse menos doloroso e mais promissor em termos de integração no novo país do que mexer no que foi deixado para trás. De todo modo, para além das motivações subjetivas na obra de Olly, nota-se uma atitude recorrente em criações anteriores e posteriores às suas, que constituem justamente o fio condutor do presente texto.

Entre as décadas de 1970 e 1990, uma iniciativa que merece destaque nesse sentido é a Arte Nativa Aplicada. Fundada por Maria Henriqueta Gomes, em 1976, a ANA começou produzindo cangas para o mercado atacadista, depois lenços e acessórios de moda. Em seguida, vieram tecidos para decoração e roupas. Suas estampas não copiavam simplesmente padronagens indígenas, mas as recriavam. Nesse processo, a figura dos designers era fundamental. A diretora da ANA costumava sugerir que se inspirassem em determinado povo, como os Kadiweu, por exemplo, ou na flora de certa região (BUENO, 2014). Os clientes eram professores, psicanalistas, artistas, ou quem procurava um presente com aura de brasilidade para presentear estrangeiros. Só eram utilizados tecidos naturais: algodão, seda e lã. Os grafismos eram pesquisados em livros, catálogos e objetos indígenas. O período mais efervescente da empresa foram os anos 1980. Tendo recebido várias menções honrosas no Prêmio do Museu da Casa Brasileira, a ANA foi fechada em 1992, após a morte de sua fundadora (BUENO, 2014). Em 2019, a fábrica de tecidos Donatelli reeditou e expôs tecidos da Arte Nativa Aplicada[5].

Nas situações descritas até aqui, a reflexão sobre a possível apropriação assimétrica dos repertórios visuais indígenas pelos artistas brancos não estava no horizonte, nem a consciência sobre a importância de distinguir as etnias indígenas entre si, tampouco a necessidade de pedir sua autorização para utilizar conhecimentos dos quais eram detentores. Seria anacrônico cobrar isso de Correia Dias, por exemplo, ou mesmo de Olly, que foram pioneiros em seu tempo. Os debates então eram outros, concentravam-se muito mais na contraposição ao que vinha da Europa. Porém, ao estender a reflexão sobre o entre-

5 Imagens da reedição que a Donatelli fez dos tecidos da Arte Nativa Aplicada podem ser vistas em seu catálogo online: https://www.donatelli.com.br/wp-content/uploads/brandbooks/Colecao-Donatelli-Tecidos-ARTE-NATIVA-APLICADA.pdf. Acesso em: 25 nov. 2021.

cruzamento entre as artes "aplicadas" e os repertórios indígenas no Brasil ao século XXI, novas possibilidades e impasses vêm à tona.

Tempo presente: negociações, parcerias e articulações indígenas

Se, ao longo do século XX, o universo imagético indígena foi fonte ou parte integrante de trabalhos de terceiros, não indígenas, a partir da virada para o século XXI, surgiram experiências nas quais os próprios indígenas passaram a ser consultados e remunerados. Um primeiro exemplo, de 2006, envolveu os Kisêdjê (antes conhecidos como Suyá) e a empresa Grendene, em um contrato mediado pelo Instituto Socioambiental. Tratava-se de ornamentar Giselle Bündchen, estrela de uma campanha publicitária de sandálias[6]. Após debates internos, os Kisêdjê decidiram qual pintura corporal a top model poderia receber, que tipo de cocar deveria aparecer nas fotos, que música seria tocada na filmagem do comercial e assim por diante (SOUZA, 2012). Evitaram que práticas e elementos visuais recentemente incorporados de outras etnias alto-xinguanas ficassem em evidência; e também que miçangas industrializadas fossem fotografadas. Ao mesmo tempo, recuperaram uma pintura feminina tradicional reservada a belas mulheres, há muito esquecida (SOUZA, 2012). Assim, rearranjaram com criatividade certos elementos culturais e negociaram identidades de uma forma que fizesse sentido para os dois lados. Entretanto, "a Grendene, algum tempo depois, relançou uma coleção com os grafismos recolhidos nas oficinas com os Kisedjê, sem avisá-los nem pagar qualquer quantia" (MALHEIRO, 2016, p. 62).

Em 2015, a marca Havaianas também lançou um chinelo com grafismos em sua coleção "Tribos", em parceria com os Yawalapiti do Alto do Xingu. Novamente, o caso gerou controvérsias, pois a negociação foi feita com uma única pessoa, que assinou o contrato sozinha, ao passo que o grafismo em questão pertence a várias etnias do complexo alto-xinguano (NOVAES, 2015). Com efeito, lidar com a questão da propriedade intelectual coletiva e ancestral é um grande desafio em acordos entre empresas não indígenas e artistas indígenas.

---

6 Fotos da campanha da Grendene em que a top model usa adornos e pinturas corporais indígenas podem ser encontradas em: https://cavalheiro.files.wordpress.com/2007/11/ipanemagiselebndchen_711_img.jpg; e https://caras.uol.com.br/arquivo/gisele-bundchen-a-top-dos-kisedje.phtml. Acesso em 21/11/2021.

Mas, ao menos, a Havaianas tentou formalizar o licenciamento do grafismo, processo que não ocorreu quando houve apropriação de desenhos indígenas pelo estilista Eduardo Pombal, na "São Paulo Fashion Week" de 2011. Modelos brancas e esguias desfilaram vestidos da marca de Tufi Duek estampados com geometrismos e cores que o estilista vira em cestos e pulseiras, numa loja, e em fotos de pinturas corporais ameríndias[7]. Na ocasião, ele declarou na televisão que havia feito uma releitura não literal da "cultura tribal da Amazônia". Legalmente, em se tratando de uma releitura, não há impedimentos. Assim, na prática, os povos indígenas dependem da boa-fé de quem se inspira em seu repertório, para que ao menos sejam creditados.

Uma parceria que transcorreu de forma mais harmoniosa foi a dos azulejos Kadiweu. Marcelo Ferraz e Francisco Fannucci, do escritório Brasil Arquitetura, convidaram mulheres Kadiweu para participarem com eles de uma concorrência internacional, em 1998. Realizaram primeiramente um concurso na aldeia, para selecionar as seis vencedoras, cada qual tendo recebido U$ 13.000,00. Em seguida, registraram seus desenhos na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, para então utilizá-los em azulejos que, hoje, decoram o Bairro Amarelo, em Berlim[8]. Na inauguração do conjunto residencial, as artistas viajaram para a Alemanha. O que mais parece tê-las interessado foi visitar um museu etnológico alemão em que viram desenhos de suas ancestrais que hoje já não são mais feitos (DURAN, 2017).

Igualmente cuidadosa foi a marca de moda carioca Farm, que desenvolveu, entre 2014 e 2015, a coleção "Farm na aldeia". Seus parceiros foram o Instituto Menire, então presidido pela falecida indigenista Carmen Figueiredo e o Instituto Kabu, associação Mbengokrê (Kayapó) integrada por mulheres da aldeia Pukanu. A equipe de criação da Farm passou uma semana na aldeia, levou materiais para as mulheres Mebengokrê e se comprometeu a reverter parte dos lucros para os parceiros. Vestidos, camisetas e bolsas cobertos por grafismos

---

7 Os belíssimos — e eticamente contestáveis — vestidos que se apropriam de grafismos indígenas de modo anônimo podem ser conhecidos neste link: http://g1.globo.com/spfw/verao2012/fotos/2011/06/veja-fotos-do-desfile-de-tufi-duek-na-spfw-verao-2012.html. Acesso em: 21 nov. 2021.

8 Aqui estão imagens dos azulejos produzidos pelas mulheres Kadiweu para o Bairro Amarelo em Berlim: http://www.taquiprati.com.br/cronica/25-o-almirante-kadiweu-e-o-bairro-amarelo-de-berlim. Acesso em: 21 nov. 2021.

tradicionais ou por releituras destes grafismos foram elogiados por muitos veículos e jornalistas de moda, entre eles Lilian Pacce e L'Officiel Brasil (MALHEIRO, 2016).

Paralelamente, têm florescido experiências — menos midiáticas — de coletivos indígenas auto-organizados. Uma compilação do Instituto Socioambiental indica cerca de 1000 iniciativas com diversas linhas de atuação. Contudo, seu alcance nem sempre é grande, pois não temos políticas públicas sólidas e permanentes para o fomento do associativismo indígena, nem muitos programas, bolsas, editais e capacitações para artistas e produtores culturais. Ainda assim, as coisas acontecem. A título de ilustração, o projeto Arte Baniwa funciona desde o final dos anos 1990, comercializando na loja da Organização Indígena da Bacia do Içana, e também pela internet, peças de trançado de arumã decoradas com grafismos. A Wariró — Casa de Produtos Indígenas do Rio Negro vende sacolas, pulseiras, brincos, esteiras e cerâmicas confeccionados por diversas etnias, entre as quais Tukano e Barasano. O projeto é promovido pela Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro — FOIRN. Em Alagoas, a iniciativa Artesanato Kariri-Xokó oferece cocares de plumas, adornos de sementes e instrumentos musicais. A Hutukara Associação Yanomami abrange, entre suas várias frentes de ação, parcerias para a venda de cestos fabricados pelas mulheres, trançados com um raro fio de fungo negro (GOLDSTEIN, 2020).

Durante a pandemia de Covid-19, surgiu um projeto de e-commerce com foco específico em peças têxteis: a Associação das Mulheres Indígenas Sateré Mawé (Amism), sediada em Manaus, lançou uma coleção de camisas, bermudas, máscaras e bolsas decoradas com grafismos sateré mawé[9]. A estilista afroindígena Edenilson Dias Delgado também criou em meio à pandemia uma coleção de moda indígena, cujos grafismos terena, que aprendeu com a família da mãe, pinta manualmente um a um[10]. Já a pintora Kaya Agari, contemplada pela Lei Aldir Blanc no segmento economia criativa, desenhou roupas para ho-

---

9 Imagens das peças comercializadas pela associação podem ser vistas neste link: https://edilenemafra.com/moda-beleza/no-am-artesas-lancam-roupas-exclusivas-com-grafismos-indigenas-e-entregam-para-todo-o-pais/>. Acesso em: 29 dez. 2021.

10 Exemplos das peças desenhadas por Edenilson estão aqui: https://edilenemafra.com/moda-beleza/no-am-artesas-lancam-roupas-exclusivas-com-grafismos-indigenas-e-entregam-para-todo-o-pais/. Acesso em: 29 dez. 2021.

mens, mulheres e crianças inspiradas no repertório visual de seu povo, Kurâ-Bakairi, que vive no Mato Grosso[11].

Considerações finais: de fontes de inspiração a protagonistas

Como procurei mostrar, nos últimos anos, ocorreu uma espécie de virada na maneira com que as expressividades indígenas adentram o sistema da arte Ocidental e o mercado. Gostaria de fechar o texto comentando uma iniciativa levada a cabo em 2021, que borra as fronteiras entre obra de arte, vestimenta e artefato cerimonial. Trata-se da exposição "A grande volta do manto tupinambá", contemplada com o Prêmio Funarte Artes Visuais 2020/2021, que ficou em cartaz primeiro na sala Funarte, em Brasília, depois na Casa da Lenha, em Porto Seguro. O projeto representou a reapropriação simbólica e a atualização, por parte dos Tupinambá, do manto que tanto impressionou os primeiros viajantes europeus, entre os séculos XVI e XVIII, e tornou-se emblemático do Novo Mundo. Naquela época, os longos trajes de penas vermelhas eram tradicionalmente usados por lideranças em rituais antropofágicos e a cor vermelha intensa vinha das penas do pássaro guará (TUGNY et al, 2021).

Na live de lançamento do catálogo da mostra, Glicéria Tupinambá, uma das curadoras, enfatizou que não se tratava de uma mera vestimenta, mas de algo relacionado aos encantados e à identidade de seu povo, e, por isso, os Tupinambá haviam pedido a repatriação de um dos mantos, que lhes foi negada. Então, surgiu a ideia de voltar a produzir mantos. "O próprio manto me ensinou como poderia ser reconfeccionado. Primeiro eu estava fazendo errado, aí meu filho cortou os fios, dizendo que a tesoura o orientou. Vi também 11 fotos de mantos em coleções europeias. O cordão é encerado com mel de abelhas, processo que os mais velhos ensinaram. Os jovens aprenderam a colher o mel, a catar penas de pato, ganso e galinha caídas no chão. As crianças disseram que o cacique com o manto iria virar um super-herói e curar a pandemia!"[12].

---

11 Vestidos, tecidos e camisetas de Kaya Agari podem ser visualizados em: https://dumpor.com/v/projeto_kywaga. Acesso em: 29 dez. 21.

12 O vídeo da live de lançamento do catálogo da exposição "Essa é a grande volta do manto tupinambá", onde constam os depoimentos de Glicéria, pode ser encontrado aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=b1dTZnx52lE>. Acesso em: 29 dez. 21.

Segundo Glicéria, o retorno do traje ritual está sendo importante para ativar a memória dos Tupinambá, em franco processo de fortalecimento e retomada tanto territorial, como cultural. Inclusive, o catálogo da exposição é bilingue, em português e em nheengatu — língua geral amazônica falada até hoje, que era corrente entre os Tupinambá do litoral, no passado. Paralelamente, o renascimento do manto está deflagrando diálogos com a sociedade brasileira sobre a própria existência dos Tupinambá, povo que era considerado extinto até os anos 1990 — e que assim foi descrito na revista Select, mesmo em 2019.

O que se percebe, portanto, é que imagens, histórias e objetos indígenas já não são mais somente inspiração para artistas e curadores brancos, e vão deixando de ser matéria-prima para representações de uma brasilidade vaga e genérica. Já não são mais simulacros simplificados, homogeneizados e esvaziados de significado pelos brancos, passando a integrar discursos de afirmação étnica e política e de contestação da colonialidade pelos povos originários (BARRETO, 2019). Seja no campo da moda, do design, das artes visuais — ou ainda na música, na literatura e no cinema, que ficaram de fora deste breve sobrevoo —, os indígenas assumem cada vez mais o papel de protagonistas na interface com instituições culturais e com o circuito artístico no Brasil, concebendo projetos autorais, criando e assinando obras consideradas como arte pelas instâncias de legitimação, escrevendo textos e fazendo pronunciamentos críticos em relação ao processo de colonização que os massacrou.

Isso não resolve o problema da falta de políticas públicas adequadas para as populações indígenas, nem apaga tantas perdas de vidas e terras que se acumularam na relação com o Estado brasileiro. Porém, ao se comparar o lugar das formas expressivas indígenas na cena cultural em que Olly circulou, com a dimensão que pouco a pouco vêm assumindo nos últimos dez anos, constata-se que há algo novo no horizonte, potente, promissor, um pouco mais simétrico. Nada como terminar com o diagnóstico da curadora e pesquisadora indígena Naine Terena: “(...) muitos destes artistas contemporâneos remetem sua produção ao engajamento nas pautas que marcam a resistência indígena. (...) São as maneiras encontradas para dialogar com o outro, o não-indígena. É também uma forma de dizer que existem outros planos de percepção do mundo” (TERENA, 2020, p. 66).

7.3

DA MODERNIDADE AO CONTRA-COLONIAL AND BACK – OU QUEM ESTÁ AUTORIZADO A AUTORIZAR?

•

Luena Nascimento Nunes Pereira

Introdução

Em 1986, o crítico de arte Frederico Morais organizou na Galeria de arte Banerj duas exposições sob o título Tempos de Guerra: Hotel Internacional e Pensão Mauá. As exposições apresentaram artistas europeus, japoneses e estadunidenses que chegaram ao Brasil nas décadas de 1930 e 1940.

No catálogo, Morais enaltece a contribuição desses estrangeiros para a arte nacional, mas também chama atenção para a constituição de outras dimensões culturais a partir das contribuições dos imigrantes (MORAIS, 1986).

Alguns dos nomes e nacionalidades, que participaram com trabalhos e documentos, foram Eisaburo Nagasawa, Tikashi Fukushima (Japão), Polly MacDonell (EUA), Henrique Bose (Alemanha), Axl Leskoschek (Áustria), Emeric Marcier (Romênia), Arpad Szenes e Laszlo Meitner (Hungria), Maria Helena Vieira da Silva (Portugal), Jean-Pierre Chabloz (Suíça), Jacques Van de Beuque (França). Todos eles eram, em alguma medida, refugiados da Grande Guerra. Muitos eram judeus e alguns tinham passado por campos de concentração.

Para tecer essa teia de intelectuais estrangeiros e suas relações com a arte no Brasil Frederico Morais fez um caminho parecido com o que Patricia Reinheimer realizou na organização e pesquisa do *Acervo Olly e Werner Reinheimer*: consultou arquivos, bibliotecas, museus, jornais, encontrou velhas fotos e catálogos, checou datas e endereços, descobriu amizades e relacionamentos entre pessoas impensadas, investigou exposições realizadas em locais improvisa-

dos e revelou atividades inusitadas como palhaço de circo, estivador e dentista, entre outras, por parte da/os artistas exposta/os.

Olly é apenas mencionada no catálogo como aluna de Milton Goldring, no Museu de Arte Moderna do Rio, não tendo contribuído com trabalhos, documentos ou depoimentos para a exibição. Em entrevista à pesquisa de Patricia, Morais declarou ter cogitado convidá-la, mas sua saúde já estava frágil quando ele começou a elaborar a exposição, inaugurada no ano de morte da artista.

Da teia desvelada pelo curador surgiu, por exemplo, o nome de Solano Trindade, vinculado a uma exposição realizada em 1945 em uma galeria de arte que funcionava dentro da livraria de Miécio Askanazy. Talvez por isso encontramos no acervo de Olly o livro de poesias Seis tempos de poesia (TRINDADE, 1958) com uma dedicatória para a artista. O livro de Trindade no Acervo da artista é mais um ponto na costura que Patricia Reinheimer realizou entre a trajetória e a produção artística de Olly e sua relação com uma identidade nacional que se baseava em empréstimos culturais de indivíduos e grupos não brancos.

Vemos em um artigo, de 2011, da crítica de arte e curadora Viviane Matesco que, através de exposições como essa organizada por Frederico Morais, o Banerj construiu uma coleção de arte com os nomes que expôs em sua galeria[1]. Com a dupla inserção de expor artistas e ser um dos veículos de elaboração de políticas públicas de cultura, a galeria foi inaugurada como parte das comemorações do quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro e a transferência da capital do país para Brasília.

Ao assumir a frente da galeria Banerj, Frederico Morais instituiu uma série de exposições históricas relacionadas ao Rio de Janeiro. Essas exibições tinham caráter documental, resultantes, cada uma, de dois anos de pesquisas com a produção de farto material disponibilizado ao público.

---

1 "A coleção é constituída por 880 obras de arte entre gravuras, desenhos, pinturas e esculturas do século XIX e XX; desatacam-se litografias de Adolphe D' Hastrel, Emil Bauch, pinturas de Anita Malfatti, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Bonadei, Portinari, Guignard, Volpi e um número expressivo de gravuras de Goeldi". Formada no início da década de 1960, a coleção foi tombada em 2005 pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (Inepac). A galeria fechou em 1987, com a intervenção federal no banco Banerj. (MATESCO, 2011)

A grande parte dos artistas citados na pesquisa de Viviane Matesco sobre o acervo do Banerj constituía parte da malha de relações de Olly Reinheimer[2]. Entretanto, sua participação tangencial na história da arte no Rio de Janeiro, e no Brasil, pode ser constatada tanto pela sua ausência no artigo da curadora[3], a rápida menção no catálogo da exposição de Frederico Morais, em 1986, e mesmo sua quase inexistência na rede de internet, cujas menções remontam, principalmente, ao início da pesquisa de sua neta, em 2014, e seus desdobramentos.

Essa marginalidade em relação aos grandes nomes e movimentos da história da arte no Brasil tem como vantagem o desprendimento em relação a interpretações produzidas por seus comentadores que, em geral, condicionam as leituras sobre esses artistas. A centralidade de artistas consagrados também costuma direcionar as interpretações para seus trabalhos e relegar os processos, as teias nas quais estavam inseridos e as dimensões de suas trajetórias que não estejam diretamente ligadas aos enunciados que tornam esses artistas e seus intérpretes reconhecidos para as notas de rodapé, ou o esquecimento.

Foi essa liberdade relativa que permitiu a Patricia Reinheimer mostrar a importância que a ideologia da miscigenação teve para a escolha dos temas que Olly usou em seus trabalhos, assim como para sua identidade social de nacional-estrangeira (MICELI, 2003). O sentido atribuído ao termo por Sérgio Miceli se relaciona ao fluxo de mão dupla entre artistas de países centrais e colecionadores brasileiros[4]. Em outro trabalho, o sociólogo pensou a retratística modernista a partir da ideia de "imagens negociadas" (MICELI, 1996) entre re-

---

2 Anna Letycia, Antonio Bandeira, Augusto Rodrigues, Burle Marx, Cícero Dias, Darel, De Lamonica, Di Cavalcanti, Edith Behring, Eduardo Sued, Enrico Bianco, Eric Marcier, Fayga Ostrower, Francisco Brennand, Isabel Pons, Marcelo Grassaman Milton Dacosta, Santa Rosa, Zaluar são os artistas constantes da coleção citados por Matesco e que aparecem no *Acervo Olly e Werner Reinheimer*.

3 Não chegamos a verificar se há obra da artista na coleção do Banerj, mas não seria uma surpresa haver. No acervo da artista consta um contrato de empréstimo de obras para a exposição "Rio: vertente construtiva", organizada por Frederico Morais na galeria do banco, em 1985, e no catálogo da exposição de 1986, para a qual Olly foi cogitada, expressiva parte dos intelectuais citados cruzaram, em um momento ou outro, o caminho da artista.

4 O sociólogo mostra como colecionadores e mecenas foram mediadores importantes ao contribuírem para o processo de construção de uma cultura burguesa a partir da linguagem artística moderna no contexto colonial brasileiro.

tratistas e retratados, nas quais os retratados, ao mesmo tempo que investiam no aprendizado de novos padrões de gosto, cobravam dos artistas certa adaptação ao padrão estético colonial. Em certo sentido, esse é o movimento que se percebe no trabalho de Olly, as cores expressionistas com temáticas aprazíveis para a elite brasileira. Essas temáticas contribuíam para disfarçar as desigualdades estruturais brasileiras e inserir a artista alemã nessa sociedade a partir de uma diferença que era, ela mesma, constituinte da ideologia de formação da cultura nacional no período tratado no livro de Patricia.

Desde o século XIX, intérpretes, legisladores e cientistas brasileiros, como Nina Rodrigues, Artur Ramos, Sílvio Romero, João Batista de Lacerda, entre outros, influenciados pelas teorias racistas se apropriaram da ideia central do ensaio de Carl Friedrich Phillip Von Martius (1845) contribuindo para a construção do que foi durante muitas décadas o mito de origem da sociedade e cultura brasileira, o mito das três raças. O modernismo do início do século XX teve a participação de artistas e escritores modernos como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Anita Malfati, Gilberto Freyre, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e muitos outros, cada um à sua maneira, ampliando a narrativa da miscigenação, dessa vez como forma de atribuição de autenticidade à cultura e sociedade brasileira.

A brasilidade mestiça foi enfatizada diferencialmente dependendo de quem falava sobre o assunto, ou o pintava. A ênfase podia recair sobre o negro, o índio ou o estrangeiro se o objetivo era instituir novas leis migratórias, atribuir propriedade a terras ou desenvolver a agricultura e a indústria. Fato é, que desde a promulgação da independência, principalmente, as ideias de brasilidade e cultura brasileira se constituíram sob a égide da miscigenação.

Se a era modernista teve seu início na década de 1920, ela encontrou um momento especial nos anos 60 e 70. O Tropicalismo e a Bossa Nova retomaram o projeto modernista na canção a partir da releitura do samba e outros ritmos/estilos populares aproximados a gêneros considerados estrangeiros como o rock ou o jazz. A referência aos ritmos do candomblé e os temas dos orixás foi lugar comum em letras de Caetano Veloso. No importante álbum Afro-samba de Vinícius de Moraes e Baden Powel é possível ler “Essas antenas que Baden tem ligadas para a Bahia, e em última instância para a África, permitiram-lhe realizar um novo sincretismo: carioquizar, dentro do espírito do samba moder-

no, o candomblé afro-brasileiro, dando-lhe ao mesmo tempo uma dimensão mais universal".

A cultura popular estava no centro da releitura da MPB, da Bossa Nova e da Tropicália, mas os artistas de origem negra popular como João do Vale e Alaíde Costa (nossa, mas tem tantos outros) estiveram em menor evidência. Há uma aproximação e exaltação da cultura negra, mas ela aparece branqueada e processada para o gosto de uma classe média autorrepresentada como progressista.

É sobre essa segunda metade do século XX, mais especificamente as décadas de 1960 e 1970 que a pesquisa de Patricia Reinheimer se detém. Olly aconteceu (INGOLD, 2015) no mesmo momento em que acontecia também o movimento tropicalista. Influenciados diretamente pela antropofagia de Oswald de Andrade, os Tropicalistas incorporavam o internacional no local, o cotidiano e o popular no erudito, o estrangeiro no nacional.

Foi nesse contexto que Olly se apropriou das pinturas corporais carajá, da literatura de cordel e de outras manifestações de grupos periféricos como forma de construir sua brasilidade através de tecidos e roupas que eram apresentados como representativos da riqueza cultural brasileira. A criatividade e engenhosidade das produções recaía sobre a artista alemã, enquanto os produtores culturais que tinham sido traduzidos em outras criações eram invisibilizados. A multiplicidade cultural e étnica como receita de formação nacional deixava de lado as questões da exclusão econômica e social e acabava se tornando objeto de apropriação por parte de grupos hegemônicos.

Apropriação, fagocitagem ou antropofagia?

A arte negra popular, indígena, pré-colombiana era reproduzida em uma versão "melhorada" de forma a atender o gosto de uma camada média branca que se queria pensar "universal", mas que só "modernizava" um mecanismo ideológico de invisibilização. A partir da década de 1980, a ideia de multiculturalismo se tornou central nos debates de pensadores ingleses, posteriormente exportados para outros países, o que levou a uma crise da identidade homogênea imaginada pelos Estados-nação. Essa noção se colocava quando a Europa não mais fornecia imigrantes, mas os recebia, o que produzia uma transformação nas configurações de dependência e subordinação a partir das novas confor-

mações sociais. Tratava-se de pensar uma estratégia para romper a lógica majoritária, homogênea, da dominação do Estado-nação.

Entretanto, o reconhecimento da diferença através do multiculturalismo não necessariamente produziu igualdade. Para autores como Stuart Hall (2003), por exemplo, o inglês pertencente aos grupos hegemônicos é inglês, enquanto os ingleses pertencentes a grupos minoritários são ingleses-hifenizados. Portanto, o simples reconhecimento da diferença não produz igualdade. Se hoje a apropriação de manifestações de grupos não brancos tem se tornado cada vez mais questionada e questionável, a criação artística por parte de grupos não brancos e sua inserção em mercados de arte ainda é um processo em disputa.

Se o multiculturalismo abriu caminho para que se passasse a questionar a concentração do poder nas mãos das elites brancas, associado ao neoliberalismo ele também abriu espaço para que as etiquetas étnicas fossem capturadas pelo mercado, sem que houvesse uma mudança nos parâmetros e postos de autoridade para autorizar quem ou o que são esses étnicos. Se nos espaços acadêmicos as disputas têm sido mais bem-sucedidas, em outros ainda existe o poder daqueles que autorizam autorizar, assim como uma financeirização do mercado que detém o poder de autenticar quem são os étnicos hoje. Quem pode portar o selo "negro", "indígena", "camponês", "trans"?

A leitura de "Olly..." produzida por Patrícia Reinheimer nos permite algumas indagações quando observamos o quadro contemporâneo no Brasil e em outros espaços pós-coloniais que estão em pleno desenvolvimento da possibilidade de outra forma de produzir narrativas de nação e identidades que cruzam raça, classe e gênero. Quais as condições que permitiram a emergência e ao mesmo tempo produziram a relativa invisibilidade de Olly entre os anos 1960 e 1970? Como os recursos mobilizados por Olly para produzir sua arte seriam lidos hoje? Em que aspectos aquele contexto modernista e liberal dentro do qual a arte brasileira foi produzida nos anos 1960 e 70 ainda hoje continuam a ressoar e produzir sua legitimidade? Ainda é possível observar/falar de arte brasileira a partir da matriz modernista em seus vários desdobramentos e facetas? Se sim, por que Olly se tornou invisível? Essas são algumas perguntas que o livro de Patricia permite colocar.

No centenário da Semana de Arte Moderna, temos a oportunidade de pensar o rendimento e as transformações de um projeto otimista, progressista e avançado, em um contexto atual fortemente marcado pelo regressismo e de

impasses: a falência ambiental, o fracasso incontornável do projeto neoliberal, a dramática ruptura dos arranjos patriarcais e coloniais que assistem a emergência de movimentos de reivindicação com base em raça, gênero, sexualidade e território.

Em que este momento de extremo pessimismo que assiste à mobilização de reivindicações que associam representatividade e poder pode remeter sua emergência à falência de modelos surgidos no modernismo brasileiro? Como pensar a longevidade do modelo brasileiro de miscigenação e hierarquia? Até que ponto foi a própria característica desta modernidade brasileira, aberta e progressista, mas jamais democrática, conivente com este estado de coisas? Afinal ela subsistiu até mesmo ao duro período da ditadura civil-militar, de 1964 a 1985, cujo ideário miscigenador foi reproduzido nos discursos do regime militar.

A produção da ideia de um Brasil moderno e autêntico no campo discursivo (intelectual e acadêmico) e das artes passou pela construção concomitante da ideia de tradição e invenção do popular incorporado a uma cultura nacional una e diversa, entretanto atravessada pela centralidade do Sudeste no eixo da formulação das características nacionais e na regionalização de outras expressões. Foi no período posterior à abertura democrática, que acumulava a recomposição de movimentos sociais — feminista, negro, camponês, associativista —, que assistimos à lenta reconfiguração de novas relações raciais, étnicas e de gênero, que dão novas características às relações entendidas como de classe.

São elementos da abertura democrática a promulgação da Constituição de 1988, o reconhecimento de terras indígenas e quilombolas, o conturbado processo de universalização do ensino fundamental, a emergência do MST, a designação de racismo enquanto crime, o reconhecimento do racismo pelo estado brasileiro, a emergência do debate sobre cidadania e direitos, abrindo uma nova etapa do debate público sobre direitos sociais: cidadania, educação, direito à cultura, à terra e de dispor de seu próprio corpo, o avanço da pauta feminista (apesar do direito ao aborto continuar estancado), assim como a promulgação da lei 10.639 e a lei de cotas no ensino superior.

Este novo momento assiste, também, a emergência de um novo regime de representação no qual os “outros” da nação passam a falar com sua própria voz e não serem mais falados. Emerge e ganha visibilidade uma literatura negra que tematiza uma história própria, até então invisibilizada; uma arte visual

dirigida e protagonizada por indígenas e negros; pesquisas acadêmicas sobre questões negras e indígenas feitas em primeira pessoa. As leis 10.639 e 11.645 que obrigam o ensino de história e culturas africanas e afro-brasileiras e indígenas possibilitaram a revisitação da história do Brasil que vem permitindo outras formas de abordar e reescrever a história não mais a partir do apagamento da diferença negra e indígena subsumida na miscigenação apaziguada e na normalização do genocídio. Estas narrativas vêm se produzindo em meio a intensos conflitos e lutas por legitimidade. Cresce um movimento de revisão de cânones artísticos e acadêmicos e a demanda pela recusa de um pensamento eurocentrado em prol de novas epistemologias e novas formas de produção de conhecimento.

Pensar hoje à luz de ontem e ontem a partir de hoje

Como podemos revisitar no livro de Patrícia Reinheimer, a invenção da modernidade brasileira foi marcada pela ideia de mestiçagem como característica central do povo brasileiro, especialmente formulada por Gilberto Freyre, entendido como um autor moderno (ARAÚJO, 1994). Nesta integração, o protagonismo foi do elemento branco da nação — o português, na formação do Brasil, segundo Freyre, mas depois o elemento europeu como imigrante, que galvanizava o processo produtivo no Sul/Sudeste. Os outros grupos da nação — pretos, pardos, indígenas, camponeses e pobres — foram integrados pela representação da sua cultura reinventada — o elemento folclórico, popular, étnico ou afro-brasileiro — na qual se recuperavam seus elementos culturais, mas se invisibilizavam seus portadores enquanto agentes sociais e políticos, ou seja, como "cidadãos". Produziam, mas não falavam por si, eram falados.

O trabalho desta mediação cultural recaía sobre elementos subalternos, porém, emergentes da branquidade — estrangeiros que, na busca de se abrasileirarem e construírem uma nova identidade nacional e brasileira recuperavam e recriavam a diversidade das expressões culturais feitas no Brasil e as transformavam em signos de brasilidade esvaziadas de autoria e presença concreta dos seus autores.

Ora, o que faz com que esse processo hoje possa ser revisto e nomeado como apropriação cultural? Um processo lento, porém, consistente de transformação das relações étnico-raciais no Brasil produz outra posição e outra discursividade que indica o esgotamento da integração nacional brasileira pensa-

da a partir do reconhecimento das “contribuições culturais” afro-brasileiras, indígenas e camponesas na cultura nacional, excluindo os portadores destas culturas como cidadãos. Nesse sentido, Olly foi nos anos 1960 uma artista cujo talento e característica era capturar e recriar a arte popular brasileira. Era, portanto, uma artista autorizada a falar pela arte subalterna brasileira, como podemos ver na apresentação da exposição que abre esse ensaio, autorizada inclusive por instituições que produziam políticas públicas.

A partir da década de 1980, a aspiração assimilacionista, tão ansiada pela população negra em décadas anteriores rompeu-se em direção a afirmação de direitos, de expressão de sua diferença pela sua própria voz e corpo, não mais se satisfazendo em ser aludida em uma herança cultural descolada de sua própria atuação. A diferença não pode mais justificar o bloqueio à igualdade de direitos — civis, econômicos, políticos, sociais.

Não é mais possível hoje que um artista branco diga que “é o branco mais preto do Brasil”. Entretanto, há coisas que não mudaram totalmente. Ainda há os grandes validadores, aqueles que autorizam quem vai autorizar os autores já marcados pelos selos: negro, indígena, camponeses, trans. Se ainda temos os autorizados a autorizar, os autorizadores já não podem mais falar sozinhos. A entrada de curadores negros no mercado de arte, por exemplo, exige que se discutam os critérios de autorização e que os representantes dos grupos periféricos sejam convidados a autorizarem as autorizações. Se já caminhamos muito em direção ao rompimento com a estrutura de desigualdades sociais, econômicas e culturais no Brasil, ainda há muita luta pela frente. E parte desse processo está em revisitar os diversos momentos históricos que utilizaram irrefletidamente a miscigenação como parte das relações abusivas entre os diversos grupos étnicos que compõem a sociedade brasileira, como faz o livro de Patricia Reinheimer sobre a artista Olly.

●

7.4

PARIS, 25 DE DEZEMBRO DE 2021.

•

Nathalie Heinich

Cara Patricia,

No dia 25 de setembro de 2021, você me escreveu pedindo que eu prefaciasse a versão em português de seu livro Olly — foi uma retomada de contato após minha visita ao Rio de Janeiro, onde você me recebeu em 2013. No dia seguinte, respondi para lhe agradecer esta homenagem que me faz, mas apresentando duas objeções: a primeira relacionada com a minha agenda, que não me permitiria lê-lo antes do final de dezembro; a segunda, mais problemática, ligada ao subtítulo de seu livro, "Raça, Classe e Gênero na Invenção de uma Modernidade Rústica". Na verdade, eu escrevi para você que parecia a meus ouvidos como o despertar típico e acrescentei: "Posso entender que seu interesse pessoal seja surfar nesta onda (prefiro dizer um tsunami ...), mas aqui na França, estou fortemente envolvida em uma luta acadêmica contra esse movimento: ver, por exemplo, meus livros recentes (HEINICH, 2021 e 2021a). Portanto, as pessoas que conhecem meu trabalho ficariam extremamente surpresas se vissem minha assinatura em um livro com esse subtítulo. O que você acha desse dilema? Eu deixo você refletir sobre isso e me retornar."

Sua resposta foi imediata: "Quanto ao dilema, acho que você deve deixar sua posição na apresentação. Seria uma forma de explicar a sua ligação com o livro (e com a autora) sem comprometer seu ponto de vista e ainda assim atingir um público que terá a oportunidade de ler outra perspectiva sobre o tsunami".

Então aceitei. E, conforme combinado, acabei de ler Olly.

***

Admito que, ao ler a contracapa, pensei que você tivesse me pedido este prefácio por causa da história autobiográfica que eu mesma publiquei em 2018 (HEINICH, 2018): uma história de minhas duas famílias, paterna e materna, judeus expulsos da Ucrânia pelos pogroms, exilados (não, como vossos antepassados, na América Latina, mas na Argélia e depois Marselha), e também a

construção da memória. Eu poderia ter assinado o que você escreveu na pág. 252: "A lembrança histórica é uma forma de religar a consciência do indivíduo de si mesmo como único e incomparável ao encadeamento das gerações e aos grupos sociais aos quais pertence". Mas não: você me disse que não sabia da existência deste livro e que me convidou por outros motivos.

Ao te ler compreendi que, naturalmente, grande parte dos problemas que tratei como socióloga estão presentes no teu livro: a sociologia da arte, o estatuto dos criadores, as carreiras dos artistas e o reconhecimento artístico, a arte contemporânea ; a questão da artificação (aqui aplicada ao caso dos schmattes[5]), a arte marginal e a fronteira entre arte e artesanato; a antropologia dos objetos, cultura material e "pessoas-objetos"; a sociologia dos valores (entre as quais se destaca o valor da autenticidade); empoderamento das mulheres e construção da identidade, especialmente a identidade feminina; capital de visibilidade e, inversamente, a invisibilidade das mulheres (à qual dediquei recentemente um banco de dados (HEINICH, 2020) que relaciona algumas das "práticas que levam ao sombreamento das mulheres ou ao apagamento de seus nomes após sua morte" que você menciona na p. 250; e até mesmo os sentidos da decoração e as dimensões simbólicas do interior doméstico, que também evoco em outra história autobiográfica que você não conheceu, (HEINICH, 2020a). Também não se trata, parece-me, da questão das transferências culturais que, abordada em seu livro, não está presente no meu.

***

No entanto, além das muitas ressonâncias com meu próprio trabalho, apreciei em Olly a maneira como você consegue tecer junto (e a metáfora da tecelagem, claro, não é trivial em um livro onde os schmattes estão tão presentes) uma pluralidade de dimensões, ao revelar a multiplicidade de problemas contidos em uma vida individual graças ao emaranhado de história cultural, sociologia e antropologia. Consegues, assim, restituir, sem reducionismo, a heterogeneidade e mesmo, por vezes, o carácter contraditório destas diferentes dimensões de uma existência ao mesmo tempo que de um contexto histórico-geográfico, análogo nisso a esta mis-

5 Schmattes é uma palavra que entrou no idioma inglês a partir do iídiche. Muitas palavras derivadas do iídiche entraram para o inglês americano a partir da indústria de entretenimento norte-americano ou por meio de grandes comunidades judaicas na Grã-Bretanha, particularmente em Londres. O termo schmattes significa trapos, peça de roupa esfarrapada.

teriosa "modernidade rústica" da qual, finalmente, graças a você, entendi o significado: "uma ênfase na fauna e flora tropical e / ou brasileira, bem como a revisão do Romantismo para incluir nele não a ideia de uma identidade nacional brasileira, mas a ideia de uma modernidade da produção popular. O termo *rústico* apareceu neste período como uma alusão a essa mistura contraditória" (p. 259-260).

Por fim, admirei a riqueza e a diversidade dos autores nos quais você se apoia, e que foram ou ainda são para mim os pilares do meu pensamento: de Baudrillard a Becker e Bourdieu, de Clifford a Despret e Douglas, de Elias a Gell, de Goffman a Ingold, de Latour a Pollak e muitos mais. Estamos, definitivamente, em territórios intelectuais comuns, que cada uma de nós pesquisa à sua maneira.

***

Isso torna esse subtítulo ainda mais inapropriado para mim, o que me soa de mau gosto: claro que entendo o porquê da "modernidade rústica", mas por que "raça, classe e gênero", se o projeto de pesquisa a partir do qual o livro que surgiu foi intitulado "Olly e Werner Reinheimer: moda, arte e política. Do arquivo pessoal ao patrimônio nacional"?

Moda, arte, política, memória e patrimônio estão muito presentes na história de Olly e é justamente seu entrelaçamento que a torna tão original. Por outro lado, a questão da "raça" só é alusiva aí, através de transferências culturais — a menos que o judaísmo seja considerado como pertencente a uma "raça", mas esta é uma redução que concordamos que é no mínimo arriscada. A classe social está muito presente, mas nem mais nem menos do que para qualquer vida individual, porque quem em uma sociedade escaparia à atribuição de classe, cujas inúmeras implicações a sociologia tem amplamente mostrado? E a diferença entre os sexos também é central aí, mas o que o fato de frisar que Olly é mulher contribui para a sua demonstração, senão as evidências a respeito da relação com o casal e em casa, com a emancipação pelo trabalho e com interesse na moda? "Raça, classe e gênero aparecem como dimensões inseparáveis desse processo", você escreve p. 39: sim, mas em qual destino individual em uma sociedade multirracial e socialmente diversa esse emaranhado dessas três dimensões não seria relevante? Tal proposta, sob o pretexto de uma grande afirmação teórica, não surge apenas do lugar-comum, sem qualquer agregação heurística?

Portanto, é isso que censuro a moda "do despertar" que infelizmente invadiu a produção universitária não só do outro lado do Atlântico, mas também, cada vez mais, na França: sob o pretexto de denunciar a discriminação, ela des-

cobre a lua sem nada trazer que nós já não saibamos; ela engloba os objetos estudados em categorias comunitárias às quais eles se encontram atribuídos, sem levar em conta os diferentes contextos em que operam, nem de sua capacidade de brincar com categorizações e relações de poder; e reduz o nosso trabalho de produção de conhecimento a uma triste revisão dos mesmos conceitos reduzidos ao estado de slogans: dominação, discriminação, poder e, novamente, poder, discriminação, dominação... Tristes ciências sociais, triste campus povoado por "academo-militantes", como os chamei, falam ainda mais alto porque pensam menos, ocupados demais em perseguir a dominação em matilhas e censurar tudo o que não gostam para perceber que perdem a alegria de descobrir, de pensar por si, explorando novos territórios de pensamento.

A essa arenga político-religiosa aplicada ao mundo intelectual, que pretende impor a todos a uniformidade da retidão moral, ao reavivar as "teologias do despertar" do protestantismo de outrora e também com os piores reflexos stalinistas, seu livro, felizmente, escapa. E ele escapa melhor, pois você segue explicitamente os passos de mestres que optaram por renovar sua disciplina, como Marilyn Strathern que defende — assim como eu mesma — a abordagem abrangente, que consiste na "busca pelo conhecimento do sentido original das experiências em sua diferença com o sentido que "nós" mesmos lhes damos" (p. 21). Mas como você pode esperar conciliar essa abordagem abrangente com o enorme anacronismo de aplicar ao seu assunto um problema tão marcado pelo zeitgeist como "Raça, classe e gênero"? Você realmente acha que isto pode lançar alguma luz sobre como Olly veio a viver e imaginar seu próprio destino?

Por isso, querida Patricia, continuo a lamentar a infeliz escolha deste subtítulo, porque a minha leitura me confirmou que não só é inadequada, mas também redutora: se tivesse aderido às categorias, isso a teria impedido de tratar seu objeto com maestria como você fez — pois a mente desperta é, decididamente, um obstáculo para o pensamento. Felizmente, seu livro é infinitamente mais rico e inteligente do que sugere este subtítulo ostentatório, o que o faz começar de uma forma muito desanimadora enquanto termina tão bem, com esta magnífica frase final: "Nessa busca por laços antigos, também fiz novos. É assim que o futuro está contido no passado, tendo o presente como uma dádiva" (p. 269). Então isso é o que vou guardar para lembrar a riqueza e a sutileza desse presente que você deu a Olly e a todos nós.

●

7.5

PENSANDO O ONTEM À LUZ DE HOJE

•

Patricia Reinheimer

Quando convidei a professora Nathalie Heinich para escrever o prefácio do livro fui surpreendida com uma crítica ao subtítulo que o situava em meio a um movimento, sobre o qual ainda não tinha lido, o movimento "wokeísta". O termo, que esteve em seus primórdios vinculado ao processo de conscientização sobre as questões raciais, passou a abranger posteriormente tópicos como injustiça social, feminismo e ativismo LGBTQIA+. Inicialmente utilizado pelos movimentos progressistas, tem sido apropriado pela indústria cultural e pela direita para defender formas específicas de identitarismo invisibilizando as lutas de classe.

Uma vez (parcialmente) compreendido do que se tratava o movimento, me surpreendeu ser associada a uma direita neoliberal ou a uma esquerda "simplistamente identitarista"[1]. A intenção do subtítulo do livro foi lançar luzes sobre formas de compreender fenômenos artísticos a partir de categorias que sempre foram mercantilizadas no Brasil, mas cujos frutos foram colhidos invariavelmente pela burguesia branca, em geral, masculina e heterossexual. O conteúdo do livro, e seu subtítulo, estão relacionados, principalmente, à minha trajetória de vida e meu processo de compreensão de uma branquitude que carrega consigo privilégios que deveriam ser direitos de todos. Esses privilégios são usufruídos a partir de valores estéticos e simbólicos apresentados

1 Para uma introdução ao uso do discurso identitário como forma de esvaziar ou silenciar demandas que não desvinculam raça, gênero e classe, ver entrevista de Flávia Rios (MIRAGLIA, 2022).

como universais e atemporais, alguns dos quais procuro apresentar as construções históricas e sociais.

Da minha formação em antropologia, em grande parte aprendida no Museu Nacional, mas também com meus alunos e colegas da UFRRJ[2], procuro colocar na prática a reflexividade que me coloca no contexto das pesquisas. Pensar o lugar de onde falo me ajuda a reconhecer privilégios e me transtornar diante do silenciamento e da precariedade que esses privilégios impõem a outros grupos.

Contextualmente, completei a escrita do livro no mês da morte de Marielle Franco[3]. O brutal assassinato de uma proeminente mulher, negra, pobre e lésbica foi determinante para a escolha desse subtítulo. O que pode ser lido como resgate de uma ancestralidade é também motivo de assombro pelo reconhecimento da relação que meus pertencimentos têm com aquela morte. Portanto, toda minha trajetória de vida também se condensou nesse trabalho. É a partir daí que raça, classe e gênero devem ser compreendidos no subtítulo desse livro.

Olly Reinheimer era minha avó. Cresci em Ipanema, bairro de classe média alta e essencialmente branco. Eu não morava ali, mas a visitava quase todos os fins de semana até sua morte, em 1986. Ainda eu tenha convivido com um avô crítico do sistema de exploração capitalista, as dimensões de raça e gênero não costumavam ser tema de reflexão explícita naquele núcleo familiar; ao menos não que eu me lembre. Cresci, portanto, com a percepção de que o estatuto econômico poderia e deveria ser questionado como forma de hierarquização de seres humanos, mas sem a percepção das vantagens que ser branca me ofereciam apesar das dificuldades que enfrentava por ser mulher. Foi necessário um período de cinco anos morando nos EUA para entender no corpo que a branquitude não era uma condição natural, nem objetiva, e um aprofundamento em leituras de teóricas feministas para compreender algumas das nuances implicadas nas diferenças de gênero.

---

2 Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

3 Marielle Francisco da Silva, conhecida como Marielle Franco, foi uma socióloga e política brasileira. Filiada ao Partido Socialismo e Liberdade, elegeu-se vereadora do Rio de Janeiro para a Legislatura 2017-2020, durante a eleição municipal de 2016, com a quinta maior votação. Marielle Franco e seu motorista Anderson Gomes foram mortos em uma emboscada em março de 2018, sendo este um crime político que continua impune. Os acusados de executar o crime são ligados a milícias no Rio de Janeiro.

Ter passado esse tempo "fora de casa" ocasionou uma mudança na minha identidade social. Me vi transformada de mulher branca de classe média em estrangeira, latino-americana ou brasileira, dependendo do contexto, com todos os estereótipos raciais e sexuais que isso implica no imaginário social. Gradualmente, sistematizei essas experiências e reflexões após meu ingresso na pós-graduação em Antropologia. O convívio com professores e outros alunos que tinham seus interesses acadêmicos voltados especificamente para as questões raciais e de gênero contribuiu para o aumento de minha intolerância frente às desigualdades de oportunidades, violências e demais efeitos que o racismo e o sexismo têm na vida de todos nós.

Quando resolvi voltar a investigar a trajetória de Olly eu já tinha feito uma primeira pesquisa de final de curso, em 1998, na graduação em Licenciatura em artes (REINHEIMER, 1999). Portanto, já possuía ciência das influências populares, negras, indígenas e latino-americanas (sobretudo as pré-colombianas) em seu trabalho. Também tinha noção de algumas transformações e marcos no debate sobre o papel social das mulheres ao longo do século XX. A novidade consistia, então, no conhecimento sobre as teorias sociais, em suas articulações com o contexto brasileiro, adquiridas na pós-graduação em Antropologia Social no Museu Nacional/UFRJ, além dos anos de magistério no Departamento de Ciências Sociais e na Pós-Graduação em Ciências Sociais, ambos da UFRRJ. Terminei o doutorado em 2008 e ingressei na UFRRJ em 2009, tendo iniciado a pesquisa em 2013. Recebi financiamentos das três principais instituições de fomento brasileiras e cariocas, CNPq, Faperj e CAPES, ao longo de seis anos e finalizei o livro em 2018.

O debate sobre raça e a interetnicidade, que inclui grupos indígenas, negros, imigrantes e judeus, entre outros, me pareceu uma importante perspectiva a partir das quais poderia pensar o Brasil e o que se produz no Brasil. Contribuir para esse debate, acredito, está também em rever contextos e períodos históricos nos quais a ideia de miscigenação foi naturalizada e, por vezes, instrumentalizada como forma de manutenção das desigualdades.

***

Foi com essa perspectiva em mente e também pelo fato de estar falando de pessoas que foram profundamente influentes em minha vida, e não meros objetos de investigação, que optei por uma abordagem científica tanto no sentido das exigências éticas e compromissos valorativos, quanto da explicitação no

texto de meus posicionamentos teóricos e afetivos. A ideia de uma neutralidade moral ou mesmo política na pesquisa antropológica e/ou sociológica tem sido amplamente debatida e criticada por autores e movimentos sociais não sendo uma opção que fazia sentido em vista tanto de minhas relações afetivas com os personagens como das escolhas pessoais desses mesmos atores sociais.

Meu interesse com a investigação nunca foi a de apresentar Olly como um indivíduo genial, mas o contexto dentro do qual essa produtora artística pode, como outros, criar a partir de referências que estavam ao seu alcance e que, ao mesmo tempo, eram compreendidas como parte de uma modernidade especificamente nacional e de uma construção onde os estatutos de classe, gênero e raça condicionavam em muito as possibilidades e impossibilidades de movimentação de determinados corpos. Estava convicta de que sim, brancos podem e devem ser pensados como uma raça, assim como judeus, principalmente em se tratando de um país onde as categorias raciais podem definir a vida (e a morte) das pessoas. Isso não quer dizer que tais vidas se reduzam a essas características, mas que levá-las a sério é um caminho para reflexões que tentem desnaturalizar fenômenos que reforçam e reproduzem as desigualdades a partir desses e outros elementos.

Meu afastamento do Brasil foi muito importante para a consolidação das perspectivas assumidas, pois quando retornei, três anos após a morte de Werner e nove anos após a morte de Olly, passei a morar no apartamento onde o casal havia vivido. Passado tantos anos, a intensidade do luto já havia se dissipado e, com a dispersão desta dor, pude me deslumbrar com as coisas que encontrei ou redescobri neste apartamento: o êxtase da beleza, a maravilha e o espanto. A quantidade e qualidade das coisas que o apartamento guardava me chamou a atenção para gavetas, sótãos, espaços infinitos que me surpreenderam até o último dia em que morei no apartamento, em março de 2020. Trinta anos depois da morte de Olly, ainda encontrava coisas que não tinha visto ou que passei a ver em nova perspectiva a partir da escolha por pesquisá-las e organizá-las em um Acervo. Me refiro ao *Acervo Olly e Werner Reinheimer* organizado e digitalizado durante os seis anos de pesquisa que resultaram no livro aqui apresentado. O impacto da multiplicidade, diversidade e mistério daquelas coisas em mim e em outras pessoas foi em parte o que me motivou a fazer a pesquisa.

Ser perguntada sobre a bananeira plantada na sala de estar, os livros de cordel, as cerâmicas pré-colombianas. Falar sobre cada uma dessas e de outras

coisas me demandou falar sobre diferentes materialidades e impactaram diferencialmente a pesquisa. O que eram aquelas coisas? Fotos, cartas, currículos, peças de cerâmica, pinturas, objetos de artista, madeira, tecido, dispositivos óticos? Um vestido podia ser um tapete, um abajur se tornar um aparelho ótico e outras coisas desafiavam as classificações normalmente a elas atribuídas. Investiga-las envolveu entender como e quando entraram na vida de Olly. Entender os circuitos de troca que elas percorreram e compreender quais os valores e significados que possuíam ao entrarem naqueles circuitos e como esses significados se transformavam ao longo do tempo. Isso incluiu o próprio apartamento, visto como algo em transformação que contribuiu para a mudança na trajetória da artista. O espaço doméstico faz parte de um amplo circuito de valores e significados que impactam na vida das pessoas. O lugar onde fica o apartamento que foi de Olly e Werner, em Ipanema, serviu na década de 1960 enquanto centro cultural no Rio de Janeiro. O fato dele não ser exatamente público nem exatamente privado foi uma das descobertas da própria pesquisa. Para lidar com a profusão de coisas encontradas, contratei bibliotecários e uma doutoranda em moda, que já havia organizado um acervo museológico, para sistematizar, classificar e listar cada uma das coisas. Criamos, então, algumas classificações parcialmente baseadas na organização de sua antiga proprietária e parcialmente atribuídas de forma arbitrária por mim, ou sugeridas por outros.

Após a morte de Olly, as coisas perderam parte da organização original deixada por ela. Ao longo de 30 anos, pessoas que moraram no apartamento — marido, filho, neto mais novo e eu — haviam realocado, jogado fora, distribuído, vendido, quebrado ou perdido coisas. Havia, portanto, neste processo também uma dimensão de invenção de valores não apenas dela como destes e outros personagens a serem remendados pela neta e antropóloga.

No entanto, não comecei a investigação que dá espessura a esse livro pelas coisas, mas reconstruindo a trajetória de Olly e Werner para entender como eles coletaram aquilo que deixaram. Como viveram no apartamento e, antes disso, em outros lugares? Comecei por aí em parte porque aqueles que conheceram o casal já estavam muito idosos, quando ainda estavam vivas. Portanto, havia urgência na tentativa de entrevistá-las. Essa urgência pode ser percebida pela quantidade de pessoas que aparecem *in memorian* nos agradecimentos do livro.

Apesar das leituras realizadas, optei por não tratar este casal como tal. Existem várias pesquisas sobre casais de imigrantes, casais de antropólogos, casais de artistas. Meu interesse não estava no casal porque essa abordagem me parecia, às vezes, subsumir o papel da mulher no papel da esposa. As mulheres acabavam se tornando "esposas de fulano". O caso mais emblemático disso foi o de Dinah Lévi-Strauss, durante anos conhecida como Sra. Lévi-Strauss. Se optasse por pensá-los como casal, Werner teria me conduzido para domínios com os quais teria de me haver no momento de equilibrar para não ter de reduzir a dimensão de Olly. Mas também não foi o caso, já que só Olly era uma artista, ou seja, não era um casal de artistas ou um casal de ativistas políticos partidários. Embora os dois fossem imigrantes, eles não chegaram juntos, mas se conheceram no Brasil. No entanto, não quis esconder Werner e seus interesses políticos certamente impactaram as escolhas de Olly. Casados por quase 50 anos, as escolhas artísticas dela também tiveram impacto no estabelecimento de uma rede de relacionamentos para ele maior do que o contexto de um partido político. Portanto, afetaram a reputação um do outro, aspecto visível no modo como seus livros repousavam ao lado da coleção de cerâmicas pré-colombianas expostas na mesma estante da biblioteca do apartamento, um local privilegiado para observar muitas das escolhas de seus habitantes. Ao mergulhar nas fotos deste apartamento durante as décadas de 1960, 1970 e 1980 o crescente reconhecimento de Olly despontou diante dos meus olhos; como ela foi conquistando gradualmente uma reputação pessoal e profissional. Ou uma carreira, com o reconhecimento de seus colegas e também de sua família.

Quis contar a história de uma e muitas vidas a partir do contexto social em que viveu a artista, como um produto do contexto. Não queria dar às coisas o peso de produtos finais, mas mostrar os processos por trás da personagem, suas escolhas temáticas, suas malhas de relações e as relações entre essas pessoas e os assuntos em voga na época. Alguns assuntos foram importantes para pensar o ambiente no qual Olly fez suas escolhas no concernente a temas como o feminismo e a identidade nacional.

Para não falar de uma artista brilhante que produziu objetos incríveis, embora eu considere os objetos que ela produziu incríveis, busquei compreender os contextos e sua malha de relações de modo a falar dela processualmente. Para isso, tive que assumir o que Alfred Gell chama de filistinismo metodológico, ou seja, assumir uma atitude de indiferença em relação ao valor estético

das coisas que ela produzia — o que é muito diferente de dizer que não tenho admiração por sua produção. Muito pelo contrário, esse posicionamento significou não deixar que meus sentimentos pessoais fossem usados para criticar ou apoiar os julgamentos estéticos feitos por seus pares na época.

Essas foram algumas das considerações metodológicas para a construção de uma pesquisa que teve o apoio de diversas instituições de pesquisa brasileiras ao longo de seis anos. Isso aconteceu antes do golpe político, em 2016, que nos conduziu ao deserto intelectual que vivemos na gestão do Estado brasileiro atualmente.

***

Espero que tenha conseguido expressar no livro como, por meio de coisas organizadas e classificadas para doação, foi possível perceber uma rede de relações formada majoritariamente por imigrantes ou descendentes de imigrantes que se apropriaram das produções de grupos periféricos na invenção de uma noção de sensibilidade que ainda que tratada como universal, dizia respeito apenas aos consumidores brancos, de classe média e média alta.

O período analisado foi principalmente a década de 1960. Mas para chegar lá, reconstruí a trajetória de Werner e Olly, passando pelos Pogroms na Europa, de Odessa, que estava na Rússia e hoje fica na Ucrânia; passando pelo nazismo no Norte e no Sul da Alemanha, onde Olly e Werner viveram respectivamente. Olhei para a década de 1930 e a chegada dos dois ao Brasil em meio a um governo que apoiava a Alemanha e que logo depois se aliou aos Estados Unidos e passou a perseguir os alemães. Só então cheguei à década de 1960, quando o país mergulhou em uma ditadura civil-militar em que os adjetivos alemão, judeu e comunista complicaram, para dizer o mínimo, a vida de Werner e a posição do casal. Esses contextos ajudaram a compreender a posição liminar ou ambígua desse casal branco de classe média com boa escolaridade, mas sem liberdade de expressão e de movimento na sociedade brasileira.

A urbanização do Rio de Janeiro ao longo da década de 1950 e principalmente o crescimento das edificações em Ipanema e Copacabana trouxeram um clima de valorização da modernidade representada pelos eletrodomésticos e carros, mas ao mesmo tempo uma saudade da memória da tradição e folclore. Entre 1947 e 1964, houve no Brasil uma série de congressos para discutir o folclore. Luiz Rodolfo Vilhena publicou sua tese mostrando como esses congressos delinearam o embate entre folcloristas e antropólogos na tentativa de

definir o folclore como uma disciplina acadêmica, o que acabou não acontecendo, e o folclore acabou como um subtema da antropologia.

Foi também nessa década, precisamente em 1952, a inauguração do Museu do Índio, projetado por Darcy Ribeiro. Ribeiro, assim como Noel Nutels, faziam parte da trama de relacionamentos do casal. Nutels era um imigrante judeu ucraniano, um sanitarista que era presidente do SPI, o serviço de proteção aos índios. Ribeiro era casado com Berta Gleiser, imigrante judia romena, naturalizada brasileira. Ambos eram antropólogos, e Berta escreveu sobre adornos de penas indígenas.

Falei sobre a urbanização e a relação do casal com antropólogos que trabalharam com grupos indígenas para falar sobre o impacto do contexto e sua malha de relações nas escolhas temáticas da artista e o impacto desses temas na construção de sua posteridade pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. É possível perceber que houve a construção de uma reputação ao exaltar o MAM do Rio como local de seu processo de formação por meio dos currículos que deixou. Em seu currículo, ela aparece como tendo concluído toda a sua formação nesta instituição, quando este abriu ateliês de arte não só para formar artistas, mas também para formar um público amante da arte. Olly tinha práticas artísticas anteriores ao que deixou registrado em seus currículos. Essa formação anterior foi apagada, provavelmente porque os cursos eram classificados como artesanato ou costura e não contribuíam para a construção de uma reputação e de seu reconhecimento como artista. Suponho que ela tenha se livrado dos vestígios desses cursos, deixando apenas os cursos do MAM carioca.

Este museu, localizado na avenida denominada "Nações Unidas" representava a própria modernidade que no Brasil era uma coexistência do folclore com a velocidade e o design, no sentido de design de móveis, joias, grafismo e design de roupas. Naquela época, os atores que tentavam institucionalizar o design no Brasil (o que incluía Olly e alguns de seus conhecidos) incluíram o vestuário como forma de apoiar esse processo de institucionalização do design. No entanto, no Brasil, apenas na década de 1990, o design de moda foi incluído como parte da formação universitária dos designers.

Dois grupos específicos e distintos defenderam esse processo de institucionalização: um baseado na ideia de universalidade da técnica, próxima ao estilo Bauhaus, e outro baseado em regionalismos e no folclore para a produção de uma cultura popular como forma de particularizar o design brasileiro. Olly

tinha conhecidos nos dois grupos e uma das formas de observar como essas duas ideias se manifestavam no dia a dia das pessoas era ver como a decoração de interiores era organizada naquela época, a partir do apartamento da artista.

Olly fez sua primeira individual em 1958 na galeria de arte da loja de móveis Mobília Contemporânea, do designer inglês Norman Westwater. Na época, as lojas de móveis separavam espaços para expor produções de artistas contemporâneos. Foram espaços importantes para a apresentação de novos estilos. A socióloga Maria Lúcia Bueno fala sobre isso em suas pesquisas.

Em seguida, expôs seus trabalhos no MAM do Rio de Janeiro, a convite de Niomar Muniz Sodré, diretora do museu. A mostra foi exibida também nos MAMs de Curitiba e Salvador, este último a convite da designer e diretora do museu Lina Bo Bardi. Lina era esposa de Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo, de Gilberto Assis Chateaubriand, também dono do conglomerado de mídia Diários Associados. É importante saber disso, pois havia um processo crescente de divulgação dos artistas que construíam essa modernidade e esse público amante da arte moderna no Brasil. Niomar era casada com o dono de outro jornal, o Diário da Noite, no Rio de Janeiro. A participação no mundo da imprensa foi muito importante. Os dois que convidaram Olly para expor, Norman Westwater e Lina Bo Bardi, foram cada um representante de uma das vertentes do design mencionadas anteriormente. Norman era um designer mais internacionalista e Lina mais regionalista.

Bardi e outros profissionais da arte e dos museus se organizaram para institucionalizar o design como área de atuação profissional com ensino superior. Foi assim que surgiu a ESDI — Escola Superior de Desenho Industrial — na década de 1960, com alguns profissionais que também atuavam no MAM carioca. Em 1967, Karl Heinz Bergmiller (que havia sido professor da Escola de Ulm) foi o organizador da segunda exposição individual de Olly no Rio MAM, em 1969. Ele tinha vindo ao Rio para trabalhar no museu e organizar o Industrial Design Institute (o que nunca aconteceu), mas acabou organizando com Norman Westwater a primeira bienal de design do Brasil — Design Industrial 68.

***

Olly era uma acumuladora, não no sentido patológico, mas no sentido de constituir coleções de significados. Há uma anedota que circula na família que conta que um dia ela chegou em casa com um mastro em que estava enrolado um tapete de palha e nele estavam presos vários cataventos. Quando pergunta-

da por que comprou todos os cataventos, ela teria respondido que um só não fazia sentido. É interessante pensar nessa ideia da falta de sentido de uma unidade e da estética e sentido da quantidade, que fala sobre o apelo visual que o conjunto tinha, mas também sobre a percepção de que o sentido da quantidade era diferente daquele de uma unidade.

Na organização de suas coisas, foi possível identificar algumas coleções diferentes: objetos pré-colombianos, indígenas, folclóricos ou da cultura popular, produtores modernos beirando a contemporaneidade, coleção de revistas (National Geographic, Unesco, desenhos infantis poloneses), entre outras.

Pesquisei Olly também em minha primeira graduação universitária, em educação artística. Através de seus currículos, reconstruí parte de sua formação artística. Cito isso para chamar a atenção para o tempo que demorei para perceber que todas as outras coisas por ela deixadas poderiam dar pistas sobre sua trajetória. Usei as fotos do apartamento para ver como a organização do espaço foi mudando ao longo do tempo e como essa organização dentro do apartamento era constituinte e constituidora de sua identidade social. É importante lembrar como na década de 1960, com a ditadura brasileira, as casas das pessoas tornaram-se importantes espaços de encontros e debates, que eram tabu em público. Algumas das pessoas entrevistadas disseram que era muito comum ir a um restaurante e de repente descobrir que as pessoas estavam observando e censurando suas conversas. No período, Ipanema era conhecida por ter tido vários intelectuais que organizavam encontros em suas casas para discutir arte, política e outros assuntos.

Foi então a partir das coleções e da organização de seu espaço doméstico que interpretei a instituição do que chamei de uma sensibilidade da classe média branca fundada no trabalho com a matéria-prima, a madeira, os grupos rurais e a apropriação das coisas produzidas por grupos indígenas, camponeses e outros. Esses grupos de quem as coisas foram apropriadas não eram consumidores dos produtos finais e nem mesmo incluídos nos discursos sobre a produção criativa. Suas produções eram consideradas influências, empréstimos étnicos e culturais para a construção de outros produtos, cujos produtores, estes sim, eram reconhecidos. Havia um processo de invisibilidade dos grupos periféricos, sendo apenas os produtores influenciados pelos empréstimos considerados como criadores originais.

O professor inglês Peter Stallybrass usou o casaco de Karl Marx, no século XIX, para falar de uma economia dos afetos relacionada à relação de nossa sociedade com as coisas. Aproveito suas reflexões para pensar no apartamento que foi esvaziado em 2020 e vendido no apagar das luzes de 2021. O imóvel foi despojado de suas histórias, perdendo parte de seu valor de uso para ser avaliado apenas pelo seu valor de troca. Foi despojado de suas particularidades para entrar na condição de mercadoria.

A possibilidade de que história, memória e desejo possam se materializar em objetos foi concretizada com a publicação do livro *Olly raça, classe e gênero na invenção de uma modernidade rústica*. O apartamento no qual morou o casal Olly e Werner Reinheimer existe agora apenas na minha memória e neste livro que fala um pouco de uma época em que intelectuais e artistas contribuíam para a construção de uma homogeneidade identitária brasileira na qual apenas uma classe e grupo étnico escolhia o que representar de outros grupos. Ainda que estejamos distantes de um mundo ideal, a ideia de homogeneidade já não tem mais lugar e diversos grupos reivindicam seu direito de escolher o que pode e deve ser usado para representá-los em cada situação. Categorias como afro-brasileiro e arte indígena são elas mesmas questionadas por remeterem à moldura colonialista. Apontar como, na década de 1960, a moda, a arte e o patrimônio cultural brasileiro se construíram ignorando as opressões referentes à raça, gênero e raça me parece um importante passo na descolonização de uma mentalidade que ainda persiste nos dias de hoje. Espero que todas essas dimensões das trajetórias de Olly e Werner e da pesquisa aqui relatada possam tocar os leitores, como me tocaram.

Portanto, a escolha em mover o texto da professora Heinich para o posfácio teve o objetivo de me permitir reagir a seu comentário e apresentar uma breve contextualização histórica do surgimento da ideia do movimento “woke”, assim como do contexto pessoal no qual o livro foi produzido, dando ao leitor a oportunidade de ler primeiro o livro e depois chegar às críticas que a ele foram direcionadas.

8

CRONOLOGIA PROFISSIONAL DE OLLY

Artigos em livros e periódicos
Cursos ministrados
Cursos assistidos
Exposições individuais ou coletivas e desfiles
Outros diversos

Ano	Documento	Atividade/Bibliografia	Observações
1952	DO-12	Olly já tinha carteira do MAM, membro 317.	Olly aparece em duas fotos da exposição de Fridl Loos, nesse ano. Acervo fotográfico do MAM-Rio.
1953	MROW-Li 08	II Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro.	
1954	MROW-Li 08	III Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro.	Prêmio aquisição em cerâmica. No DE-04-D diz, equivocadamente, que foi em 1959.
1955	DFC-04; DFC-11; MA-63	Olga teve um ateliê de cerâmica na Nascimento Silva, 248. Documento de autorização para a transferência do ateliê de Cerâmica artística particular e educacional para esse novo endereço. Esse era o endereço da garagem da casa de Geny Marcondes, onde Geny também dava aulas de iniciação musical.	A transferência talvez se refira ao ateliê ter sido primeiro em sua casa.

1956	DFC-04	Ainda mantinha seu ateliê de cerâmica na Nascimento Silva, 248.	
1957	MA-25	Começou a pintar tecidos.	
1958	PAE-04; PAE-09; DE-04	(21 de maio a 4 de junho) Exposição e prêmio na Galeria de Arte Contemporânea, de Norman Westwater.	Na Mobília Contemporânea.
1959	DE-04	3 exposições individuais de cerâmica, RJ.	
	DE-04	Menção honrosa para artes plásticas aplicadas - Bienal Internacional de Punta del Este.	
	PAE-09; MROW-Li 08	Galeria Ambiente de São Paulo.	
	MROW-G 19	Montagem da peça teatral: O Tartufo, de Molière, dirigida por Sérgio Cardoso e representada pela Cia. Nydia Licia-Sérgio Cardoso, no Teatro Bela Vista, entre 1959 e 1960.	A peça não se realizou devido à separação do diretor e da atriz, mas Olly fez os figurinos dos personagens do prólogo.
1960	PAE-09; PAE--04-B	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.	
	DO-14-C		Para receber a documentação definitiva da naturalização, Olga e Werner foram à Alemanha esse ano.
1961	PAE-09	Museu de Arte Moderna da Bahia – abertura da exposição Tecidos Olly, 30 de janeiro, Salvador.	
	PAE-09; MROW-Li 08	II Salão anual de Curitiba, no Museu de Arte Moderna de Curitiba.	
	PAE-09; DEV-03	Museu de Arte Moderna de BH – Exposição Artesanato Artístico, BH.	
Suponho 1961	MA-25	Exposição Bumba-meu-boi.	
1962	PAE-09	Exposição de tapetes e tecidos no Palácio do Governo em Brasília.	
	DO-07; DO-08; PAE-09; PAE-13	Galeria de Arte contemporâneo de Lima (no Instituto de Arte Contemporânea, patrocinada pelo Ministério das Relações Exteriores), Peru.	(Já tinham telefone nessa época – ver DO-08 – no 54-665).
	PAE-09	Convidada por Jack Lenor Larsen, do Smithsonian Institute, como única representante brasileira para participar de uma exposição têxtil internacional que percorreu diversos museus dos EUA.	
	MROW-G 22	Montagem da peça teatral A gata borralheira – Tablado, colaboração de Olly – 1962.	

1963	PAE-09; PAE--13-B; PAE--13-C	The Art Center, Lima, Peru.	
	PAE-09	Lecionou pintura em tecido, a convite, na Escola Nacional de Belas Artes do Peru, em Lima.	
	DO-38; DO-18		Werner naturalizou-se brasileiro em fevereiro, Olly em março.
1965	PAE-06, MA-18	Primeira Bienal Internacional de artes aplicadas do Uruguai. Ganha menção honrosa por um desenho para tecido que ela chamou "de evolução que é um broto de feijão saindo do solo depois formando duas folhas. Parecem duas folhas saindo do sol", nas palavras da artista (MA-18, p 28).	O desenho talvez seja o PACA-62.
	CO-108	É convidada a expor no Instituto Nacional de Belas Artes do México.	Ela viaja esse ano ao México e expõe no Uruguai, mas não há menção em lugar algum de que tenha exposto no México.
	MA-50	Faz uma viagem à Cidade do México, Paris, Londres, Amsterdam, Milão, Nova York, Madrid e Lausanne.	Olly enumera pessoas e lugares a visitar.
1966	PAE-09, MROW-G 92	Trabalhos para cinema e teatro, sem especificação. Durante a pesquisa, um vestido de Olly foi encontrado no acervo da produtora L. C. Barreto. Essa produtora lançou nesse ano o filme O Padre e a Moça (1966). Olly foi muito próxima de Ilo Krugli, mas não encontrei referências ao que ela possa ter feito com ele. É possível (e mesmo provável) que tenha contribuído em suas peças. O filme Arrastão, produção franco-brasileira, no qual Duda Cavalcanti fez uma ponta, mostrou 3 roupas produzidas por Olly.	O documento MI-03 é o Argumento para um documentário de Elyseu Visconti Cavalleiro, chamado Caboclinhos de Tapirapé, mas para ser filmado em Recife, em 1978.
	MROW-G-25, MROW-G-26, MROW-G-7	Desfile organizado na Pinacoteca do Museu de Arte de São Paulo, MASP, com 40 roupas de Olly, todas com motivos inspirados em peças e desenhos pré-colombianos.	O MASP era dirigido por Pietro Maria Bardi, que também editava a revista Mirante das Artes, etc.
	MROW-G 92, PAE-09	Expõe na Petite Galerie (no currículo de Olly consta a data de 1967).	De propriedade de Franco Terranova.
	MROW-G 33		

	Cópia de recorte de jornal sobre Olly e o figurino do filme Arrastão, com foto de Duda Cavalcanti.		
	DO-35		Faleceu Mina Reinheimer.
1967	PAE-09, MROW-G 86	Citação em revista sobre Olly. Moda e consumo de massa. Autora: Mona Gorovitz. Mirante das artes, etc. Maio e junho de 1967, p. 41.	Editado por Pietro Maria Bardi, diretor do MASP.
	PAE-09	Petite Galerie.	Talvez seja 1966.
	MROW-G 91	Menciona um desfile no Teatro de Arena, mas não deixa claro a data.	
	MROW-G 91	Artigo em periódico sobre Olly. A moda em cores de sonho. In: *Correio da Manhã*. 9 de abril de 1967, p. 6, 6º caderno, Caderno Feminino.	
		Doou obras para leilão na Casa das Palmeiras, trabalho de Nise da Silveira.	
	PAE-09	Toalhas para a recepção do príncipe real do Japão, encomenda do Ministério das Relações Exteriores.	
	PAE-09	Museu de Arte de São Paulo.	
	MROW-G 03	Roupas para a peça Meia volta volver, de Oduvaldo Viana Filho, no Teatro de bolso.	
	DE-04	MAM-RJ.	
1968	PAE-09; PAE-07	Galeria do Copacabana Palace Hotel. Junto com: Márcio Mattar, Cleber Machado, Pedro Correia de Araújo e José Barbosa.	
	MROW-G 04	Lança pentes de madeiras e formatos diversos. *Jornal do Brasil*, 16 de maio de 1968.	
	MROW-G 18	Artigo em revista de jornal. Que bons inventos nos levem às Índias. In: Revista de domingo, do *Jornal do Brasil*. 22 de setembro de 1968.	
	PAE-09	Festival Internacional da Canção, Gávea Golf Club.	
	MROW-G 03	Figurinos para a peça Stanislaw Ponte Preta e o sexo zangado, de Max Frisch, com Neila Tavares e Adriana Prieto, dirigidas por Wagner Melo.	
	MROW-G 03	Roupas feitas para o espetáculo musical com o coral de Roberto de Regina.	

	PAE-09; DE-04-C	Desfiles no Rio de Janeiro.	
1969	DE-04-D; MROW-Li-08	Dicionário das artes plásticas no Brasil. Autor: Roberto Pontual.	Com dedicatória para a artista.
	PAE-09	Museu de Arte Moderna.	
	PAE-09	Exposição itinerante – Suécia, Finlândia, Dinamarca, Holanda e Alemanha – patrocinada pelo Ministério das Relações Exteriores.	
	MROW-G 30	Artigo de jornal sobre Olly. Olly no Museu: *happening* da nova moda. Autor: Edmundo Bittencourt, Paulo Bittencourt, In: *Correio da Manhã*.	
	MROW-G 31	Nota de jornal sobre exposição de Olly. Autor: Geni Marcondes, In: A Notícia.	
	MROW-G 06	Artigo sobre Olly. Arte carajá é motivo para nova moda. 1º caderno, In: *Jornal do Brasil*, 6 de setembro de 1969.	
	MROW-G 34	Cópia de recorte de jornal sobre Olly. Tecidos e vestidos de Olly. Autor: Quirino Campofiorito. In: O Jornal. 14 de agosto de 1969.	
	MROW-G 35	Cópia de recorte de jornal sobre Olly. Vestido-objeto de Olly. Autor: Antônio Bento. In: Última Hora. 20 de agosto de 1969.	
	MROW-G 36	Cópia de recorte de jornal sobre Olly. Arte religiosa. Autor: Frederico Morais. In: Diário de Notícias. 27 de agosto de 1969.	
	MROW-G 37	Cópia de recorte de jornal sobre Olly. Cursos de Arte no MAM. Autor: Quirino Campofiorito. In: O Jornal. 02 de setembro de 1969.	
	MROW-G 38	Cópia de recorte de jornal sobre Olly. O Brasil que Olly faz amar. 08 de setembro de 1969.	
	MROW-G 39	Cópia de recorte de jornal sobre Olly (imagem e comentário).	
	MROW-G 60	Cópia digital de artigo de periódico sobre Olly. Olly hoje no museu. Coluna de Artes Plásticas de Jayme Maurício no *Correio da Manhã*. 6 de agosto de 1969.	
	MROW-G 64-A	Cópia de artigo de jornal sobre Olly. Tecidos de Olly no MAM. In: *Jornal do Brasil*. 10 e 11 de agosto de 1969.	
	MROW-G 64-B	Cópia de artigo de jornal sobre Olly. Olly no MAM. In: *O Globo*. 9 de agosto de 1969.	

	MROW-G 64-C	Trecho com continuação de nota de página. In: *Jornal do Brasil*. 7 de agosto de 1969.	
	MROW-G 70	Fatos sobre a relação URSS e a Romênia. In: Jornal *Correio da Manhã*. 23 de fevereiro de 1969.	
	MR-OG 05	Caderno Feminino do Jornal O Dia. 17 e 18 de agosto de 1969.	
	MROW-G 05	Artigo sobre Olly. Os vestidos-objetos de Olly. In: O Dia. 17 e 18 de agosto de 1969, p. 2, caderno feminino.	
	MROW-G 32	Cópia de recorte de jornal sobre Olly. Vestido-objeto, objeto exportável. In: *Jornal do Brasil*. 13 de agosto de 1969.	
	MROW-Li 08	Dicionário das artes plásticas no Brasil. Autor: Roberto Pontual, 1969.	Com dedicatória do autor para Olly.
	MR-OG 05	Caderno Feminino do Jornal *O Dia*, 17 e 18 de agosto de 1969.	Artigo em periódico.
1970	PAE-09-A	Americas Maganize – Nov/Dezembro.	
	PAE-09-A	Woman's Wear Daily – 2 jan.	
	DEV-18	Arrecadou fundos para as vítimas do terremoto no Peru.	
	MROW-G 94	Nota de Walmir Ayala sobre a indicação da qualidade da exposição de Olly do ano anterior.	
1971	DFC-03; DFC-07	Atelier na rua Visconde de Pirajá, 261/c001.	
	DE-04-C	Desfile na galeria de arte do Hotel Copacabana Palace.	
	DE-04-F; PAE--09-A; PAE-15	Desse ano em diante, colaborou com arquitetos e decoradores. Fez trabalhos diversos para o Hotel Porto do Sol em Guarapari, ES, City Bank do Rio e Bahia, Shell no novo prédio do Rio, entre outros.	
1971		Cruzeiro nacional e internacional - 30 junho.	
1973	PAE-09	O rosto e a obra, Galeria Grupo B, Rio de Janeiro.	
1973	DE 02	Membro do júri dos desfiles do grupo 1 das escolas de samba do carnaval carioca.	
1974	PAE-09-C	Maio, Brasília. Olly. Três anos de pesquisa: formas e cores em tecelagem.	
1974	PAE-09-A; PAE-09-B; VIA-22	Novembro Galeria Lume, SP. Olly. Três anos de pesquisa: formas e cores em tecelagem. Visitou a Feira de Caruaru.	
1974	PAE-09-A	Veja.	
1974	PAE-09-A	Manchete.	

1974	PAE-09-A	Fatos & Fotos Flavio de Aquino.	
1974	PAE-09-A	Visão.	
1974	PAE-09-A	*Jornal do Brasil*: Resumo do Ano, Uma das Melhores Exposições, Frederico de Moraes e Marc Berkowitz.	
1975	DE-04-A; PAE-08	Junho, Galeria Opus, SP. Olly. Formas e cores em tecelagem. Vestidos e objetos.	PAE-01-C pode ser dessa ou das outras três de 1975.
1975	PAE-12	Recife. Uma exposição de Olly e Clementina.	Provavelmente clementina fazia joias. PAE-01-C pode ser dessa ou das outras três de 1975.
1975	DE-04; PAE-09-C	Exposição Fundação Cultural de Brasília.	PAE-01-C pode ser dessa ou das outras três de 1975.
1975	DEV-02	Biennale Internationale d'art de Menton.	PAE-01-C pode ser dessa ou das outras três de 1975.
1976	IN-30	Realizou decorações para o Hotel Porto do Sol, em Guarapari.	
1978	PAO-07; UNI-01; UNI-02; UNI-03	Desenhos seus e de netos são transformados em cartão de natal da UNICEF.	
1980	PAE-14	Lança na Galeria Gravura Brasileira, no Cassino Atlântico, o livro Uma porção de açúcar, duas de amor, pela editora Antares, com textos de Henda da Rocha Freire e ilustração Olly.	
1980	MROW-G 93	Participa da I Mostra de Minitêxteis brasileiros, na Sala Cecília Meireles, de 2 a 30 de junho.	
1981	DE-04-F; PAE-01; PAE-11-B	Galeria Centro Cultural Cândido Mendes. Cores, formas, texturas.	
1982	DFC-05	Membro da Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais.	
1982	PAE-11-A	23 de outubro, abertura da Exposição no showroom da Forma, São Paulo.	
1983	PAF-15; DO-19	Viagem à Madrid, Holanda, França, Alemanha, Itália. Leva a neta Patricia, que conhece seus primos e tia em Roma e Forte dei Marmi.	
	PAE-11-E	Exposição na Forma de Ipanema.	Não consegui confirmar se ela participou.
1984	DO-19	Viagem à Grécia (Primeiro AVC).	
1984	PAO-08	Está produzindo papel artesanal.	
1984	DEV-05	Evento O Papel dos papéis.	

1985	PAE-05	Novembro. Exposição na Galeria Candido Mendes, com a doação de uma das obras exposta à galeria.	Pode não ter acontecido? O contrato foi assinado um ano antes. A artista pode ter sofrido o segundo AVC entre a assinatura do contrato e a data marcada.
1985	CO 21-A, B e C	Documentos sobre empréstimo de obras da coleção de Olly, para participar da exposição "Neoconcretismo/1959-1961", "Grupo Frente" e "I Exposição Nacional de Arte Abstrata" na Galeria de Arte BANERJ, com curadoria de Frederico Morais.	A obra emprestada foi Aleluia, de Décio Vieira.
1985	CO-111	A oficina de gravura do MAM – 1959/1984.	Não consegui confirmar se ela participou.
1986	CO-109; CO-112	IV Michoacano Internacional del Textil em miniatura Argentina/Brasil/México, material apresentado na Casa de Cultura Michoacan e no Museo Carillo Gil, realizado na cidade do México em maio de 1986.	
1986	DO016		Olga falece dia 14 de agosto.
1986	MROW-Li-09	"6 Tempos de guerra: Hotel Internacional: Pensão Mauá". Catálogo de exposição Frederico Morais.	Não participou da expo, mas é citada no texto.
1990	MROW-Li-07	"Petite Galerie: uma visão da arte brasileira: 1954-1988". Catálogo comemorativo.	Não participou da expo, mas aparece em foto.
1992	DO-17		Werner falece dia 23 de outubro de 1992.
1999	DEV-11; DEV-12	Cotidiano/Arte: O Consumo, Itaú Cultural, São Paulo, curadoria Adélia Borges.	
	DE-04-B; DEV-10	Convidada para a festa Franco-Brasileira "Nuit de Parfum" em são Paulo, com a participação de Pierre Cardin, onde foram apresentados e adquirido três quadros da artista.	Sem data.
	DE-04-B	Lecionou curso de modelagem na Escolinha de Arte do Brasil.	Sem data.
	DE-04-B, MA-63	Lecionou curso de modelagem no Instituto Pestalozzi.	Sem data.
	DE-04-B	Lecionou curso de modelagem no Colégio de Crianças com Deficiências Auditivas.	Sem data.
	DE-04-B	Encomenda de noventa peças, a pedido do Presidente do Conselho do Instituto do Cacau, para o Festival do Cacau em Itabuna – Bahia.	Sem data.

Ano	Documento	Professor	Assunto	Observações
1950?	MA-33 ou MA-18	Margareth Spencer	Cerâmica	
1971?	PACE-04	Renina Katz	Cor e forma	
1974	CO-97	ArtCenter	Curso de imagem	Photosessions? – pode ter sido sessões de imagens, mas parece menos provável e há anotações sobre imagens em um bloco, como se fossem anotações de aula
	PACE-06	Fayga Osgtrower	Composição	
	PACE-12-G	Milton Ribeiro	História e teoria das artes gráficas	
	PACE-18	Kazuko Abe	Tintura-pintura em tecido a base e cera	
		René Leblanc	Desenho	Não tem doc comprovando
		Ivan Serpa	Pintura	Não tem doc comprovando
		Milton Golbring	Pintura	Não tem doc comprovando
		Zélia Salgado	Pintura	Não tem doc comprovando
		Santa Rosa	Pintura	Não tem doc comprovando
		Frank Schaefer	Pintura	Não tem doc comprovando
	MA-67	Hilda Schulenberg	Pintura	
		Roberto Delamonica	Gravura	Não tem doc comprovando
	PACE-03	Johnny Friedlander	Gravura	

9

REFERÊNCIAS

AGIER, Michel. *Antropologia da cidade:* Lugares, situações, movimentos. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

AGUIAR, Patricia. *Celeida Tostes*: Inventando Passagens. Dissertação de mestrado no Programa de pós-graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense, 2017.

ALMEIDA, Maria Hermíria Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAES, F.; SCHWARCZ, L. M. *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ANASTASSAKIS, Zoy. *Triunfos e impasses:* Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e o design no Brasil. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

ANDERMANN, Jens. Espetáculos da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882. In: *Topoi Revista de História*, Rio de Janeiro, v. 5, 2004. p. 128-170.

APPADURAI, Arjun (Ed.). *The social life of things:* Commodities in cultural perspective. New York: Cambridge University Press, 1990.

BACARIN, Lígia Maria Bueno Pereira; NOMA, Amélia Kimiko. História do movimento de arte-educação no Brasil. ANPUH — *XXIII Simpósio Nacional de História*, Londrina, 2005.

BAHIA, Joana. De como os Ethnic Brokers fabricam seus demarcadores históricos e identitários. In: *Associação Nacional de História* — ANPUH — XXIV Simpósio Nacional de História, 2007.

BAHIA, Joana. Memórias de Gênero: A Construção de uma Ídischkeit imaginária no Brasil. *Fazendo Gênero* 9, *Diásporas, Diversidades, Deslocamentos.* Florianópolis, 23 a 26 ago. 2010.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTH, Fredrik. *Balinese Worlds.* Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

BAUDRILLAR, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo.* Rio de Janeiro: Edição Elfos; Lisboa: Edições 70, 1995.

BAYLY, Christopher Alan. As origens do Swadeshi (indústria doméstica): tecidos e a sociedade indiana de 1700 a 1930. In: APPADURAI, Arjun (Org.) *A vida social das coisas*. Niterói: Eduff, 2008 [1986].

BAZANI, Adamo. *Tremembé, pioneiro no transporte de São Paulo*. 18 maio 2010. Disponível em: <http://miltonjung.com.br/tag/tremembe> Acesso em: 10 jan. 2015.
BECKER, H.S. *Art Worlds.* Los Angeles: University of California Press, 1982.
BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos viajantes*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999.
BELTING, Hans. *Arte universal e minorias.* Uma nova geografia da história da arte. In: O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
BIRDWELL-PHEASANT, Donna; LAWRENCE-ZÚÑIGA, Denise. *House Life: Space, Place, and Family in Europe.* Nova York: Berg, 1999.
BLAY, Eva. Inquisição, inquisições: aspectos da participação dos judeus na vida sócio-política brasileira nos anos 30. In: *Tempo Social. Revista de Sociologia*. São Paulo: USP, 1(1):105-130, 1989.
BOCK, Gisela. A política sexual nacional-socialista e a história das mulheres In: DUBY, George; PERROT, Michelle (Org). *História das mulheres*: O século XX. São Paulo: Ebradil, 1991.
BONADIO, Maria Claudia. A moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947–1987). *Anais do Museu Paulista.* São Paulo. N. Sér. v. 22. n. 2. jul.- dez. 2014. p. 35-70.
____. *Moda e Publicidade no Brasil nos anos 1960*. São Paulo: Editora Nversos, 2014a.
____. A produção acadêmica sobre moda na pós-graduação stricto sensu no Brasil. In: Iara: *Revista de moda, cultura e arte.* São Paulo, vol. 3, n. 3, 2010. p. 50-146.
BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette. O costureiro e sua grife. Contribuição para uma teoria da magia. In: *A produção da crença. Contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Editora Zouk, 2004 [1975].
BOURDIEU, Pierre. Les conditions sociales de la circulation internationale des idées'. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. v. 5 n.145, 2002. p. 3-8.
____. A casa kabyle ou o mundo às avessas. *Cadernos de Campo*, v. 8, n. 8, USP, 1999 [1970].
____. *Distinction:* A social critique of the judgment of taste. Cambridge: Harvard University Press, 1998 [1979].
____. *Regras da arte.* São Paulo: Cia das Letras, 1996.
____. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (Org.) *Pierre Bourdieu:* sociologia. São Paulo: Ática, 1983.
____. Les rites comme actes d'institution, dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, no 43 de juin 1982 sur les Rites et fétiches, Éditions de minuit, Paris 1982. p. 58-63.
____. O mercado dos bens simbólicos. In: *A economia das trocas simbólicas.* São Paulo: Perspectiva, 1977.
____. Campo intelectual e projeto criador In: *Problemas do estruturalismo.* Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968 [1966].
____. Celibat e condition paysane. In: *Études Rurales*, 1962.
BROWN, Bill. Thing theory. Critical Inquiry, v. 28, n. 1, *Things*. (Autumn, 2001), p. 1-22.
BUENO, Maria Lúcia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna. *Sociedade e Estado.* Brasília, v. 20, n. 2, maio/ago. 2005. p. 377-402.
CAMPBELL, Shirley. A estética dos outros In: *Revista Proa*, n. 02, v. 01, 2010.
CARDOSO, Fernando Henrique; IANNI, Octavio. *Cor e mobilidade social em Florianópolis.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960.
CARNEIRO, Maria José. Descendentes de suíços e alemães de Nova Friburgo: de "colonos" a "jardineiros da natureza". In: GOMES, Angela de Castro (Org.). *Histórias de Imigrantes e de Imigração no Rio de Janeiro.* 7Letras, 2000, p. 11-43.
CARSTEN, Janet. *Perspectiva antropológica do lar.* Palestra pronunciada na TU Delft, Holanda, 17 maio 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YnvH07zgZ3Y>. Acesso em: 10 jan. 2015.
CARSTEN, Janet (Ed.). *At home:* an anthropology of domestic space. Nova York: Syracuse University Press, 1999.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Gênero e Artefato:* O sistema doméstico na perspectiva da Cultura material. 1870-1920. São Paulo: Editora Edusp, 2008. p. 368.
CASTRO, Ruy. *Ela é carioca:* uma enciclopédia de Ipanema. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
CÁURIO, Rita. *Artêxtil no Brasil:* Viagem pelo mundo da tapeçaria. Rio de Janeiro: Gráfica Editora Primor, 1985.
CHAGAS, Mário. Casas e portas da memória e do patrimônio In: *Em Questão*, v. 13, n. 2, Porto Alegre, jul./dez. 2007. p. 207-224.
CHANG, Whan Ritxoko. *A voz visual das ceramistas Karajá / Chang Whan*. Rio de Janeiro: UFRJ / EBA / PPGAV, 2010. X, 205 f.: il.; 31 cm. UFRJ / EBA / Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais, 2010.
CHATAIGNIER, Gilda. *História da moda no Brasil*. São Paulo: Estação das letras e cores, 2010.
CHIARELLI, Tadeu. Apresentação. In: SIMIONI, Ana Paula; DIAS, Elaine; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. *Mulheres artistas:* as pioneiras (1880 a 1930). Catálogo de exposição, 13 de junho a 25 de outubro de 2015. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2015. ISBN 978-85-8256-057-0.
CLARKE, Alison J. The aesthetics of social aspiration. In: MILLER, Daniel (Ed.). *Home Possessions.* Material culture behind closed doors. Nova York: Oxford, 2001.
CLEMENTINO, Maria do Livramento Miranda. A evolução da indústria têxtil no contexto da afirmação do imperialismo americano. *XII Congresso de Geocrítica*, Bogotá, 7 a 11 de maio de 2012.
CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23, 1994. p. 69-79.
____. *Museus como zonas de contato*. Periódico permanente, n.6, fev. 2016.
COLLIER, Jane; ROSALDO, Michelle Z.; YANAGISAKO, Sylvia. Is there a family? New anthropological views In: LANCASTER, Roger; DI LEONARDO, Micaela. *The Gender/sexuality Reader:* Culture, History, Political Economy. Routledge, New York, London, 1997.
CORBAIN, Alain. *O Território do vazio.* A praia e o imaginário ocidental. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 [1988].
CORRÊA, Mariza. A Natureza Imaginária do Gênero na História da Antropologia. *Cadernos Pagu* (5), 1995. p. 109-130.
____. *Antropólogas e antropologia*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
COSTA, Ana Alice A.; SARDENBERG, Cecília Maria B. *O feminismo no Brasil:* uma (breve) retrospectiva. In: COSTA, Ana Alice; SARDENBERG, Cecília (Org). O feminismo no Brasil: reflexões teóricas e perspectivas. Salvador: NEIM/UFBA, 2008.
COSTA, Dina Czeresnia. Política Indigenista e assistência à saúde Noel Nutels e o Serviço de Unidades Sanitárias Aéreas. *Cadernos de Saúde Pública*, Rio de Janeiro, 4(3): 388-401, out/dez, 1987.
CYTRYNOWICZ, Monica Musatti; CYTRYNOWICZ, Roney. *Lilly Ebstein:* uma vida entre a arte e a ciência. Disponível em: <http://www.lillyebstein.com.br/v1/>. Acesso em: 06 fev. 2015.
DABUL, Lígia. *Um percurso da pintura.* A produção de identidades de artista. Niterói: Editora EdUFF, 2001.
DAMATTA, Roberto. *Relativizando:* uma Introdução à Antropologia Social. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1983.
DAOU, Ana Maria. Tipos e aspectos do Brasil: imagens e imagem do Brasil por meio da iconografia de Percy Lau In: ROSENDAHL, Zeny; CORREA, Roberto L. (Orgs). *Paisagem, imaginário e espaço.* Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.
DESPRET, Vinciane. Acabando com o luto, pensando com os mortos. *Fractal:* Revista de Psicologia, v. 23, n.1, jan./abr. 2011. p. 73-82.
DIAS, Carla; LIMA, Antônio Carlos de Souza. O Museu Nacional e a construção do Patrimônio. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. História e Patrimônio*, n. 34, 2012.
DIAS, José António B. Fernandes. *Arte e Antropologia no Século XX:* modos de Relação. Etnográfica, v. V (1), 2001. p. 103-129.

DIAS, Nélia. Looking at objetcs: memory, knowledge in nineteenth-century ethnographic displays. In: BIRD, Jon; CURTIS, Barry; MASH, Melinda; PUTNAM, Tim; TICKNER, Lisa; ROBERTSON, George (Eds.). *Travellers' Tales.* Narratives of Home and Displacement. London: Routledge, 1994.
DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. *O mundo dos bens.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.
DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger.* An analysis of the concept of pollution and taboo. Routlegde, London and New York, 2002 [1966].
DOUGLAS, Mary. The idea of a home: a kind of space. *Social Research*, 1991. p. 287-307.
DUARTE, Ana Rita Fonteles. Betty Friedan: morre a feminista que estremeceu a América. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 14(1): 287-293, jan.-abr. 2006.
DUARTE, Luiz Fernando Dias. Artes ambientais e sociedade: paisagem como projeto no Ocidente. In: REINHEIMER, Patricia; SANT'ANNA, Sabrina Parracho (Orgs.). *Manifestações artísticas e ciências sociais: reflexões sobre arte e cultura material*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013.
DUARTE, Luiz Fernando Dias e Gomes; CAMPOS, Edlaine de. *Três Famílias. Identidades e trajetórias transgeracionais nas classes populares*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
DUMONT, Louis. *O Individualismo. Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna.* Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
ECKSTEIN, George Günther. The Freie Deutsch-Jüdische Jungend (FDJJ) 1932-1933. In: *Leo Baeck Institute Yearbook* 26 (1): 231-39, 1981.
ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
FABIAN, Johannes. *Colecionando pensamentos:* sobre os atos de colecionar. Mana, 16(1):59-73, 2010.
FABIAN, Johannes. *Time and the Other. How anthropology makes its object.* Nova York: Columbia University Press, 1983.
FARGE, Arlete. *O sabor do arquivo.* Trad. Fátima Murad. São Paulo: EdUSP, 2009.
FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos.* São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.
FERREIRA FILHO, Manoel; SILVA, Telma Camargo. A Arte de saber fazer Grafismo nas Bonecas Karajá. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 38, jul./dez. 2012. p. 45-74.
FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade* vol. 1: A vontade de saber. São Paulo: Graal, 2003[1978].
____. *Eu, Pierre Rivière, Que Degolei Minha Mãe, Minha Irmã e Meu Irmão.* Rio de Janeiro: Editora Graal, 1982.
FOSTER, Hal. *O retorno do real. A vanguarda no final do século XX.* São Paulo: Cosac Naify, 2014.
FRANKLIN, Margareth Cordeiro. Clarice Lispector e os Intelectuais no Estado Novo. *RevLet* – Revista Virtual de Letras, v. 2, n. 1/2010. ISSN: 2176-9125.
FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Belo Horizonte: Editora Vega, 1995.
FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. Rio de Janeiro,Editora Vozes Limitada, 1971.
GARFIELD, Seth. As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado-Nação na era Vargas. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n 39, 2000. p. 15-42.
GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. In: *Concinnitas*, ano 6, v. 1, n. 8, jul. 2005.
GEISEL, Eike. Excluídos e delinquentes. In: RICHARD, Lionel. Berlim, 1919-1933. *A encarnação extrema da modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
GIUDICE, Vitor. *O museu Darbot e Outros mistérios do catálogo de flores.* Rio de Janeiro: José Olímpio, 1999.
GOFFMAN, Erving. *Representação do eu na vida cotidiana.* Petrópolis: Vozes, 1985.
GOLDSTEIN, Ilana Setzer. A*utoria, Autenticidade e Apropriação. Reflexões a partir da pintura aborígine australiana*. RBCS, v. 27, n. 79, jun./2012.
GOMES, Angela de Castro (Org.). *Histórias de Imigrantes e de Imigração no Rio de Janeiro*. 7Letras, 2000, p. 11-43.
GONÇALVES, José Reginaldo. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. In: *Estudos Históricos Rio de Janeiro*, v. 28, n. 55, jan.-jun. 2015. p. 211-228.

____. *Antropologia dos objetos:* coleções, museus e patrimônio. Coleção Museu, memória e cidadania. Rio de Janeiro, 2007.
GRINBERG, Keila; LIMONCIC, Flávio. *Judeus cariocas.* Rio de Janeiro: Editora Cidade Viva, 2010.
HEINICH, Nathalie. Os objetos-pessoas: fetiches, relíquias e obras de arte. In: *Ciências Humanas e Sociedade em Revista. Seropédica*, Rio de Janeiro, v.31, n.1, 2009.
____. *L'élite artiste*. Excellence et singularité em regime démocratique. Paris: Éditions Gallimard, 2005.
____. *La sociologie de l'art.* Paris: Édition la Découverte, [2001] 2004.
____. *Le triple jeu de l'art contemporain.* Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.
____. *La gloire de Van Gogh.* Essai d'Anthropologie de l'Admiration. Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.
HEREDIA, Beatriz M. A. de; PALMEIRA, Moacir. *O Voto como Adesão.* Teoria e cultura. v. 1, n. 1, 2006.
____. *A Morada da Vida:* trabalho familiar de pequenos produtores do Nordeste do Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
HEYE, Ana M. Repensando o artesanato: algumas considerações. In: RIBEIRO, Berta et al. *O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea.* Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1983. p. 253.
HOBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos.* O breve século XX. 1914 - 1991. 2005 [1994].
____. *Industria e Imperio:* Una Historia Económica De Gran Bretaña Desde 1750. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1977.
HYUNH, Pascal. Cidade-rádio, cidade-jornal. In: RICHARD, Lionel. *Berlim, 1919-1933. A encarnação extrema da modernidade.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
INGOLD, Tim; HALLAM, Elisabeth (Org.). *Creativity and Cultural Improvisation.* Oxford, New York: Berg, 2007.
INGOLD, Tim. *Estar vivo. Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição.* Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011.
____. *Bringing Things to Life*: Creative Entanglements in a World of Materials, Working Paper #15. ESRC National Centre for Research Methods NCRM Working Paper Series, University of Aberdeen, July 2010.
____. *The perception of the environment. Essays on livelihood, dwelling and skill.* First published by Routledge, 2000. This edition published in the Taylor & Francis e-Library, 2002.
KOIFMAN, Fábio; SANTOS, Ricardo Augusto dos. A política imigratória brasileira do primeiro governo Vargas O projeto nacionalista imposto pelo Estado Novo passava por uma política imigratória claramente seletiva e restricionista. Pré-Univesp. *Revista digital de apoio ao estudante pré-universitário*. n. 27 – Movimentos migratórios, dez. 2012 e jan.2013.
KOIFMANN, Fábio. *Ipanema de rua em rua. Do Arpoador ao Jardim de Alah.* Rio de Janeiro: Editora Rio, 2005.
KÖLLN, Lucas André Berno. *As vinhas da ira:* a leitura histórica de Steinbeck acerca da Grande Depressão. Revista Trama, v. 10, n. 19, 1º Semestre de 2014. p. 135-154.
KOPYTOFF, Igor. *A biografia cultural das coisas:* a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (Org.). A vida social das coisas. Niterói: Eduff, 2008 [1986].
LATOUR, Bruno. The Berlin key or how to do words with things. In: GRAVES-BROWN, Paul. Matter, *Materiality and Modern Culture,* Routledge: Nova York, 2000. p. 10-21.
LATOUR, Bruno WOOLGAR, Steve. *A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos.* Trad. Ângela R. Vianna. Rio de Janeiro: Relume Dumará, [1988] 1997.
LESSER, Jeffrey. *O Brasil e a Questão Judaica.* Rio de Janeiro: Imago, 1995.
LEVY, Tatiana Salem. *A chave de casa.* São Paulo: Editora Record, 2007.
LIMA, Antonio Carlos de Souza; FACINA, Adriana. Brasil: por que (ainda) estudar elites, instituições e processos de formação de Estado? In: TEIXEIRA, Carla Costa; LOBO, Andréa; ABREU, Luiz Eduardo. *Etnografias das instituições, práticas de poder e dinâmicas estatais.* Brasília: ABA Publicações, 2019.
LIMA, Diana Nogueira de Oliveira. *Consumo. Uma perspectiva antropológica.* Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2010.

LOPES, José Sergio; ALVIN, R.; Brandão, C. *Tecido Memória*. Museu Nacional/UFRJ, 2010.
LOPES, José Rogério. *Colecionismo, arquivos pessoais e memórias patrimoniais.* Porto Alegre: Editora CirKula Ltda, 2017.
LOURENÇO NETO, Sydenham. Imigrantes Judeus no Brasil, marcos políticos de identidade. *Locus: revista de história*, v. 14, n. 2. Juiz de Fora, 2008. p. 223-237.
MASCELANI, Angela. *O Mundo da Arte Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Museu Casa do Pontal, 2006.
MARINI, Marcelle. O lugar das mulheres na produção cultural. O exemplo da França. In: DUBY, George; PERROT, Michelle (Org). *História das mulheres. O século XX.* São Paulo: Ebradil, 1991.
MARQUES, Reinaldo. Arquivos, coleções, ficções. *Revista Z Cultural*, UFRJ, ago. 2015.
MARRUS, Michael R. *The unwanted. European refugees from the First World War through the Cold War.* Philadelphia: Temple University Press, 2002.
MARTINS, Luciano. A gênese de uma intelligentsia; os intelectuais e a política no Brasil, 1920-1940. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 2, nº 4, 1987. p. 65-87.
MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva In *Sociologia e Antropologia.* São Paulo: Cosac Naify, 2003.
____. *La Nation In Ouvres.* v.3, Paris: Minuit, 1969.
MAZIERO, Dalton Delfini. *A arte pré-colombiana nas bienais de São Paulo: um referencial para nossa identidade cultural* (19512003). Disponível em: <http://www.arqueologiamericana.com.br/artigos/artigo_07.htm>. Acesso em: 27 fev. 2015.
MCCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial. Raça, gênero e sexualidade no embate colonial.* Campinas, SP: Editora Unicamp, 2010.
MICHAHELLES, Marina. *A "colônia" alemã do Rio de Janeiro: a Sociedade Germania e a construção de uma identidade teuto-brasileira*. Niterói: UFF/ICHF/ PPGH, 2003.
MILLER, Daniel. Consumo como cultura material. In: *Horizontes Antropológicos*, ano 13, n. 28, Porto Alegre, jul./dez. 2007. p. 33-63.
____ (Ed.). *Home Possessions. Material culture behind closed doors*. Nova York: Oxford, 2001.
____. *Consumption: critical concepts in social sciences*. Londres: Routlegde, 2001.
____. Sobre pessoas e coisas: Entrevista com Daniel Miller. Entrevista cedida por Daniel Miller em 21 de setembro de 2009 no departamento de Antropologia da University College London. In: *Revista de Antropologia,* v. 52, n. 1. São Paulo, USP, 2009,
____. *Trecos, troços e coisas. Estudos antropológicos sobre a cultura material.* Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
MIRAGLIA, Paula. Entrevista com Flávia Rios. Discurso sobre identitarismo é simplificador. *Jornal Nexo,* 10 jan. 2022. Disponível em: https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2022/01/10/%E2%80%98Discurso-sobre-identitarismo-%C3%A9-simplificador%E2%80%99. Acesso em: 07 fev. 2022.
MOTTA, Rodrigo Patto Sá. O mito da conspiração judaico-comunista. *Revista de história.* FFLCH-USP, 138, 1998. p. 93-105.
NICOULIN, Martin. *La genèse de Nova Friburgo.* Paris: Editions Universitaires, 1981.
NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n.10, dez. 1993. p.7-28.
OLIVEIRA, João Pacheco de. Prefácio. In: ROCA, Andrea. *Os sertões e o deserto. Imagens da nacionalização dos índios no Brasil e na Argentina, na obra de J. M. Rugendas (1802-1858).* 1. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2015, v. 1.
OLIVEIRA, Márcio Piñon de. Quando a fábrica cria o bairro: estratégias do capital industrial e produção do espaço metropolitano no Rio de Janeiro. *Scripta Nova Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales.* Universidad de Barcelona. v. X, n. 218 (51), 1 ago. 2006.
PAIVA, Carlos Henrique Assunção. Homem de ação, o sanitarista Noel Nutels levou serviço médico para os rincões do país e defendeu a causa indígena. *Revista de História da Biblioteca Nacional,* Rio de Janeiro, 24 jan. 2011. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/retrato/consultorioaoarlivre>. Acesso em: 27 fev. 2015.

PARK, Robert E. A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, O.G. (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
PASSADOR, Luiz Henrique. *Herbert Baldus e a Antropologia No Brasil.* Dissertação de mestrado defendida no Departamento de Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação da Profa. Ora. Mariza Corrêa, 2002.
PASSERINI, Luisa. Mulheres, consumo e cultura de massas. In: DUBY, George; PERROT, Michelle (Org). *História das mulheres. O século XX.* São Paulo: Ebradil, 1991.
PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil. *Anais do Museu Paulista.* v. 14. n. 2. São Paulo, jul.-dez. 2006. p. 253-298.
PEARCE, Susan M. Collecting reconsidered. In: *Interpreting objects and collections.* London and New York, Routledge, 2003.
PEARCE, Susan M. 1994. Objects as meaning; or narrating the past. In: *Interpreting Objects and Collections.* London: Routledge.
PEDROSA, Mario. O crítico e o diretor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 nov. 1960. (FBN).
PEQUENO, Fernanda. *Lygia Pape e Hélio Oiticica:* conversações e fricções poéticas. 1. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013. v. 1. 128p.
PERREC, George. *A coleção particular.* São Paulo: Cosac Naify, 2004.
PERROT, Michelle. *História dos quartos.* São Paulo: Paz e Terra, 2011.
POLLAK, M. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos,* Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 206 e lugar de memória Pontes, Heloisa. Intérpretes da metrópole. História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual, 1940-1968. Comunicação apresentada no econtro anula da ANPOCS, Caxambu, 2009.
PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
PRECIADO, Paul Beatriz. *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la guerra fría.* Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.
QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. *A República de Ipanema da cidade maravilhosa*. Anais do XV Encontro Regional de História da ANPUH-RIO, 2012.
QUEIROZ, Andréa Cristina de Barros. Arauto da República de Ipanema. *Revista de História.* 27 mar. 2013. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos/arautodarepublicadeipanema>. Acesso em: 27 fev. 2015.
RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *Moda e revolução nos anos 60*. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa, 2014.
RAMOS, Jair de Souza. *Enredando Famílias:* Estado e Família no Povoamento do Solo Nacional. Revista Campos, Rio de Janeiro, 5(2): 25-43, 2004.
REINHEIMER, Patricia. O moderno rústico: arte e indumentária na década de 1960. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n. 3, set. 2019. p.28-42. Disponível em: https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4303. DOI: https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4303.
REINHEIMER, Patricia. *Candido Portinari e Mário Pedrosa:* Uma leitura antropológica do embate entre figuração e abstração no Brasil. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.
____. O Museu de Folclore Edison Carneiro e a Casa do Pontal: os discursos sobre o folclore e a arte popular. *Cadernos de Campo* (USP. 1991), v. 16, 2007. p. 31-44.
RENAN, Ernest. O que é uma nação? Conferência realizada na Sorbonne, em 11 de março de 1882. *Revista Aulas 02 Dossiê Subjetividades.* Org. Adilton Luís Martins. p. 30.
REVEL, Jacques (Org.). Microanálise e construção do social. In: *Jogos de Escala: a experiência da microanálise.* Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
RIBEIRO, Berta G. Arte indígena, linguagem visual. *Ensaios de opinião*, v. 7, Rio de Janeiro, 1978.
RIBEIRO, Felipe Augusto dos Santos. *A foice, o martelo e outras ferramentas de ação política: os trabalhadores rurais e têxteis de Magé/RJ (1956-1973).* Tese de Doutorado apresentada ao Centro de Pesquisa e

Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em História, Política e Bens Culturais. Rio de Janeiro, 2015.
RICHARD, Lionel. *Berlim, 1919-1933.* A encarnação extrema da modernidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
ROCA, Andrea Cláudia Marcela. *Os sertões e o deserto:* imagens da nacionalização dos índios no Brasil e na Argentina na obra do artista-viajante J. M. Rugendas. Tese de doutorado, PPGAS, Rio de Janeiro, 2010.
ROSALES, Marta Vilar. *As coisas da casa. Cultura material, migrações e memórias familiares.* Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2015.
SAHLINS, Marshal. *Cultura na prática.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.
SANT'ANNA, Sabrina Marques Parracho. *Construindo a memória do futuro. Uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.
____. Presságios e projetos: o incêndio do MAM e os rumos da arte contemporânea. *VIS Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*. v.13, n. 1/jan.-jun. 2014 [2015] Brasília ISSN- 1518-5494.
SANTOS, Boaventura Souza. Uma cartografia simbólica das representações sociais. Prolegômenos a uma concepção pós-moderna do direito. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 24, Coimbra, março de 1988.
SANTOS, Heloisa Helena de Oliveira. *Moda e Economia Criativa: agenciamentos em torno da produção de vestuário no Brasil.* 38º Encontro Anual da ANPOCS - 27 a 31 de Outubro, Caxambu/MG, 2014.
____. *Mundos da moda:* pensando o design de vestuário a partir das teorias de Howard Becker. Anais do 8º Colóquio de Moda, Rio de Janeiro, 2012.
SARDELICH, Maria Emilia. Obra e legado de augusto rodrigues para a educação brasileira. *Anais do VI Congresso Brasileiro de História da Educação,* Vitória, ES, 2011
SCHAPIRO, Meyer. *Nature of Abstract Art. Marxist Quarterly.* v.1, jan./mar. 1937. p. 78-97. Disponível em: <http://cepa.newschool.edu/~quigleyt/vcs/schapiro-naa.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2015.
SCHEID, John; SVENBRO, Jesper. *O ofício de Zeus. Mito da tecelagem e do tecido no mundo greco-romano.* Porto Alegre: Editora CMC, 2010.
SCHWARCZ, Lilian Moritz. Introdução. Sobre semelhanças e diferenças. In: NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lilian Moritz (Orgs). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
SCHWARTZ, Roberto. Nacional por subtração. In*: Que horas são? Ensaios.* São Paulo: Cia das Letras, 1987.
SEGALEN, Martine. *Mari et Femme dans la Société Paysanne.* Paris: Flamarion, 1980. "Couple, Menage, Communauté", pp. 4-85.
SEYFERTH, Giralda. Identidade étnica numa comunidade teuto-brasileira do vale do Itajaí. *Revista do Museu Paulista,* nova série, volume XXIV, 1977.
____. A imigração alemã para o Brasil: Uma revisão bibliográfica In: *BIB*, Rio de Janeiro, n.25, PP 3-55, 1988.
____. A invenção da raça e o poder discricionário dos estereótipos. In: *Anuário Antropológico,* 1993.
____. Identidade, território e pertencimento. In: *Psicologia e práticas sociais*, v.2, n.1, 1995.
____. Construindo a Nação: Hierarquias Raciais e o Papel do Racismo na Política de Imigração e Colonização". In: MAIO, Marcos Chor; SANTOS, Ricardo Ventura (Orgs.) *Raça, Ciência e Sociedade*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/CCBB, 1996.
____. Assimilação dos imigrantes como questão nacional. In: *Mana,* volume 3, número 1, abril de 1997.
____. A Imigração alemã no Rio de Janeiro. In: GOMES, Angela de Castro (Org.): *Histórias de Imigrantes e de Imigração no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 11-43.
____. A singularidade germânica e o nacionalismo brasileiro: ambiguidade e alotropia na ideia de nação. In: BASTOS, Cristiana; ALMEIDA, Miguel Vale de; FELDMAN-Bianco, Bela (Coord.). *Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros.* Imprensa de Ciências Sociais, Lisboa, 2002.

____. Nacionalismo e imigração no pensamento de Gilberto Freyre. In: KOSMINSKY, E.V.; LÉPIME, C.; PEIXOTO, F.A. (Orgs.). *Gilberto Freyre em quatro tempos.* São Paulo: EdUNESP, EDUSC, 2003.
SHANIN, Teodor. Peasantry as a Political Factor. In: SHANIN, T. (Ed.) *Peasants and Peasant Societies. Middlesex,* Penguin Books, 1971, p. 238-263.
SHAPIRO, Roberta. Que é artificação? In: *Sociedade e Estado*, v. 22, n. 1, 2007. p. 135-151.
SHORT, John Rennie. Foreword. In: At home. *Anthropology of the domestic spaces.* Nova York: Syracuse University Press, 1999.
SILVA, Fernanda Pequeno da. *Lygia Pape e Hélio Oiticica: Conversações e Fricções Poéticas.* Tese de doutorado defendida no PPGARTES/UERJ, 2007.
SIMIONI, Ana Paula; DIAS, Elaine; Eleutério, Maria de Lourdes. Mulheres artistas: as pioneiras (1880 a 1930). *Catálogo de exposição, 13 de junho a 25 de outubro de 2015*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2015. ISBN 978-85-8256-057-0.
SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Revista Proa*, n. 02, v. 01, 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa>. Acesso em: 27 fev. 2015.
____. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do IEB,* n 45 p. 87-106 set 2007.
SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. In: *Mana.* v. 11, n. 2 Rio de Janeiro, out. 2005.
____. O estrangeiro. In: *RBSE*, v. 4, n. 12, dez. 2005. p. 265-271.
SMITH, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Siglo veintiuno editores, Buenos Aires, 2012.
SOHN, Anne-Marie. Entre duas guerras. Os papéis femininos em França e Inglaterra. In: DUBY, George; PERROT, Michelle (Org). *História das mulheres. O século XX*. São Paulo: Ebradil, 1991.
SOUZA, Gilda Melo e. *O espírito das roupas. A moda no século dezenove.* Companhia das Letras, 1987 [1950].
SOUZA, Vitor Galdino Alves de. *Criador, Autor, Proprietário. Das imagens que somos à partilha do imaginário*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFRJ, 2018.
SPIEGELMAN, Art. Maus. *A história de um sobrevivente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx:* roupas, memória, dor. Trad.Tomaz Tadeu. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
STEWART, Susan. Objects of desire. In: *Interpreting Objects and Collections.* Londres: Routledge, 1994.
____. *On longing. Narratives on miniature, the gigantic, the* souvenir*, the collection.* Durhan e London: Duke Hill Press, 1993.
STOCKING JR., George W. Afterward: a view from the center, *Ethnos* 47: 172-86, 1982.
STOCKING JR., George W. George Stocking, Presentism and Historicism Once Again: The History of British Anthropology as Intellectual and Personal History,*Journal of Victorian Culture,* 4, 2, (328), 1999.
STROHMEYER, Klaus. Harmonia aparente e crise latente. In: RICHARD, Lionel. Berlim, 1919-1933. *A encarnação extrema da modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
STUMPF, Lúcia Kluck. *O indígena nas pinturas de Antônio Parreiras: uma leitura republicana.* Comunicação apresentada na 29ª Reunião brasileira de antropologia. Natal-RN. 03 a 06 de agosto de 2014.
SWANN, Marjorie. *Curiosities and Texts. The Culture of Collecting in the Early Modern England.* USA: University of Pennsylvania Press ("Introduction"), 2001.
THÉBAUT, Françoise. A Grande Guerra. O triunfo da divisão sexual. In: DUBY, George; PERROT, Michelle (Org). *História das mulheres. O século XX.* São Paulo: Ebradil, 1991.
THOMAS, Nicholas. *Possessions:* Indigenous Art/Colonial Culture. New York: Thames and Hudson, 1999.
TIBURI, Márcia. *Feminismos em comum para todas, todes e todos.* Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 2018.
TRIZOLI, Talita. Crítica de Arte e Feminismo no Brasil dos anos 60 e 70. *Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual Goiânia*, GO: UFG, FAV, 2012.

TROTSKY, Leon. *A Revolução de 1905 (prefácio à edição russa)*. 12 jan. 1922. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/index.htm>. Acesso em: 3 fev. 2015.
VARAJÃO, Alice. *Nhá Benta 60 Anos. A Nhá Benta celebra seus 60 anos*. Disponível em: <http://alicevarajao.blogspot.com.br/2010/07/nha-benta-60-anos.html>. Acesso em: 30 jan. 2015.
VELHO, Gilberto. Projeto, emoção e orientação em sociedades complexas. In: *Um antropólogo na cidade. Ensaios de antropologia urbana.* Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2013.
____. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas.* 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
____. *A Utopia Urbana: um estudo de antropologia social.* Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
____. *Individualismo e cultura. Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea.* Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
VIANNA, Hermano; KUSCHNIR, Karina; CASTRO, Celso. Apresentação. In: VELHO, Gilberto. *Um antropólogo na cidade. Ensaios de antropologia urbana.* Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão. O movimento folclórico brasileiro 1947-1964.* Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1997.
VILLAS BÔAS, Glaucia. *A vocação das ciências sociais (1945-1964):* um estudo da sua produção em livro. Tese de doutorado, São Paulo, USP, 1992.
____. Estética de ruptura: o concretismo brasileiro. *VIS Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*, v. 13, n. 1, jan.-jun. 2014 [2015] Brasília ISSN- 1518-5494.
WALLE, Marianne. As berlinenses e seus combates. In: RICHARD, *Lionel. Berlim, 1919-1933. A encarnação extrema da modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
WEINER, Annette; SCHNEIDER, Jane (Orgs.). *Cloth and human experience. Smithsonian Series in Ethnographic Enquiry.* Washington: Smithsonian Books, 1989.
WEINER, Annette B. *Inalienable Possessions. The paradox of keeping-while-giving.* Univesity of California Press, USA, 1992.
WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios:* Virginia Woolf. São Paulo: Cosac e Naify, 2014.
____. *Orlando.* São Paulo: Companhia das Letras, 2014a.
WRIGHT MILLS, Charles. *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios.* Rio de Janeiro: Zahar editores, 2009.
ZOLBERG, Vera; CHERBO, Joni Maya. Introduction. In: *Outsider art. Contesting boundaries in contemporary culture.* Londres: Cambridge University Press, 1997.
ZWEIG, Stephan. O mundo insone. In: *O mundo insone e outros ensaios.* Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

9.1. Fontes etnográficas

O projeto do qual esse texto é resultado teve como um de seus objetivos, a organização da coleção de documentos de Olly e Werner Reinheimer, para posterior doação a uma instituição de guarda e divulgação cultural. Portanto, explicitar os documentos de onde as informações foram retiradas é parte da proposta de divulgação e disponibilização desse material para consultas e pesquisas. As siglas junto às fontes etnográficas dizem respeito ao Sistema de referências do *Acervo Olly e Werner Reinheimer*.

AQUINO, Flávio. *Olly, tecidos 74.* Leitura Dinâmica. In: (Não tem referência ao jornal de onde foi retirado o recorte), 1974. MROW-G 48
BANDMAN, Guenter. A pintura alemã através do século. In: *Revista DN,* 19 e 20 fev. 1961.
BENTO, Antonio. Vestido-objeto de Olly. In: *Última Hora.* 20 ago. 1969. MROW-G 35.
BERKOWITZ, Mark. Coluna Artes Plásticas. In: *Jornal do Brasil.* 1974a. MROW-G 10.
____. Coluna Artes Plásticas. In: *Jornal do Brasil*. Sábado, 28 dez.1974.
____. *Manuscrito sem título*. set. 1969. MA-75.
____. *Obituário Olly Reinheimer.* set. 1986. MI-18.
BRÄNDLE, Gerhard. *Antisemitismus in Pforzheim:* 1920-1980. 1980. MROW-Li 04.

____. *Die Jüdischen Mitbürger der Stadt Pforzheim.* 1985. MROW-Li 03.
____. *Jüdische Gotteshäuser in Pforzheim.* 1990. MROW-Li 02.
____. *Judeus contra a Swastika:* Desde a luta defensiva para resistir. Mimeo, s/d. MROW-G 103
CAMPOFIORITO, Quirino. Cursos de Arte no M.AM. In: *O Jornal*. Rio de Janeiro, 02 set. 1969.
____. Tecidos e vestidos de Olly. In: *O Jornal*, 14 ago. 1969a. MROW-G 37.
Casa & Decoração. Rio de Janeiro, Editora Vecchi, Ano IX, n. 53, out. 1979. MROW-G-82.
Casa & Decoração. Rio de Janeiro, Editora Vecchi, Ano X, n. 66, nov. 1980. MROW-G 83.
Casa Vogue. Rio de Janeiro, mar. MROW-G 90.
COLÔNIA, Regina Célia. Olly Reinheimer, exemplo de aquário: dois e dois são cinco. In: *Jornal de Ipanema*, jan. 1972. MROW-G 08.
Correio da Manhã. 23 fev. 1969.
____. Moda em cores de sonho. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 abr. 1967. MROW-G-91.
Correio de São Paulo. Revolucionada a indústria do rádio. Fala ao "Correio de São Paulo" o engenheiro Werner Hasenberg, pioneiro da electro-acústica e chefe da secção industrial da Philips do Brasil. São Paulo, 16 jun. 1937.
COSTA, Maria Heloisa Fénelon. *A arte e o artista na sociedade Carajá.* Fundação Nacional do Índio, Brasília, 1978.
DN. Mãos que criam sonhos para vaidade da mulher. In: *Revista DN*, 5 e 6 fev. 1961. MROW-G-01.
DOU. *Diário Oficial da União*, no 17437, 18 ago. 1937.
____. Diário Oficial do Estado de São Paulo, no 289, Ano 48º, 9 dez. 1938 e DO-20, do *Acervo Olly e Werner Reinheimer*.
Folha da Manhã, 1952.
Folha de São Paulo. Roupas para vestir e pendurar na parede. Caderno Nova Mulher, em comemoração ao ano internacional da mulher. In: Folha de São Paulo. 25 jun. 1975. MROW-G 16.
FUNARTE. *Os Papéis do papel*. Rio de Janeiro, 1984. MR-OLi 102.
FURTADO, Celso. *Dialética do desenvolvimento.* Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1964.
GIOBBI, Cesar. As roupas, tapeçarias, quadros, fantasias. Para o corpo ou a parede. In: *Jornal da Tarde*, 23 de junho de 1975. MROW-G 47.
GOROVITZ, Mona. Moda e Consumo de Massa. In*: Mirante das Artes, Etc.*, n. 3, maio e jun. 1967. MROW-G 86.
GUERRA, Antonio. Mãos que criam sonhos para vaidade da mulher. In: *Revista DN,* Salvador, 5 e 6 de fevereiro, 1961. MROW-G 01.
Habitat, n.7, 1952.
HARTMANN, Günther. *Litjoko*: puppen der Karaja, Brasilien. Berlin: Museum für Volkerkunde, 1973.
HASENBERG, Erika. *I bauli.* Book Sprint Editzioni, Itália, 2012.
Häzemer Dorf und Kultusvereins. *Habitzheimer Geschichte(n).* Publicação da Häzemer Dorf und Kultusvereins, 2010.
Interior e Decoração. Sem autor. Simplicidade e bom-gosto fazem casa de artista. In: *Interior e Decoração.* Rio de Janeiro, 1966. (MROW-G-80)
Jornal Diário de São Paulo. Moda agora é no museu. 13 dez. 1966. MROW-G 25.
Jornal do Brasil. Sem autor. Arte carajá é motivo para nova moda. 1º caderno. In: *Jornal do Brasil*. 6 set. 1969a. Capa da Revista de Domingo. MROW-G 06.
____. Sem autor. O Brasil que Olly faz amar. In: *Jornal do Brasil*. 08 set. 1969b. MROW-G-38.
____. Sem autor. Tecidos de Olly no MAM-RJ. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 e 11 ago. 1969. MROW-G 64-A.
____. Sem autor. Que bons inventos nos levem às Índias. In: *Jornal do Brasil*, 22 set. 1968. MROW-G 18.
____. Oli, teatro com nova roupa. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 e 18 mar. 1968. MROW-G-03.
JULIANO, Mucia. A arte colorida de Olly. In*: Casa & Decoração.* Outubro de 1981. MROW-G 84.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro:* história de uma ideologia. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1969.
LISPECTOR, Clarice. O morto no mar da Urca. In: *Onde Estivestes de Noite.* Rio de Janeiro: Editora arte nova, 1974. MROW-G 79.
MA-78. Manuscrito avulso. S.d. *Acervo Olly e Werner Reinheimer*.
MAM-RJ. 10ª exposição de pinturas de crianças alunos de Ivan Serpa. Homenagem a Niomar Muniz Sodré. *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.* 1961.
MAM-RJ. Catálogo da 10ª exposição de pinturas de crianças alunos de Ivan Serpa. Homenagem a Niomar Muniz Sodré. *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.* 1961.
MAURÍCIO, Jayme. Criações de Olly na Petite. Itinerário das Artes Plásticas. In: *Correio da Manhã*. p. 2, 2º caderno. 20 de dezembro de 1966. MROW-G 92.
MAURÍCIO, Jayme. Tecidos de Olly conquistaram Salvador. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1961. MROW-G 28.
MAURÍCIO, Jayme. Tecidos de Olly no museu. Itinerário das Artes Plásticas. In: *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de maio de 1960. MROW-G 24.
MELO NETO, João Cabral de. *Antologia poética*. Editora do autor. 1960. MR-Oli 529.
MORAIS, Frederico. Olly Reinheimer: morte da artista múltipla. In: *O Globo*. 19 de agosto de 1986.
MORAIS, Frederico. Olly: da roupa-tato às miniaturas tecidas. In: *O Globo*, 9 de maio de 1975. MROW--G-12, MI-08.
MORAIS, Frederico. Mimeo. *Olly:* da roupa-tato às miniaturas tecidas. MI-08 / MROW 12.
MOURA, Elisabete de. *Formas e cores:* um encontro bordado em fantasia. Coluna Cidade-cobertura. In: (Não tem referência ao jornal de que foi recortado). 30 abr. 1975. MROW-G 17.
MROW-G 61. Não tem capa e nem referência ao local da exposição, 1961.
MROW-G 58. *Êxito em Lima.* Nota de jornal não identificado. 1962.
O Dia. Sem autor. Os vestidos-objetos de Olly. Caderno feminino. In*: O Dia*. Rio de Janeiro, 17 e 18 ago. 1969. p. 2. MROW-G 05
O Globo. Sem autor. Olly no MAM-RJ. In: *O Globo*. 9 ago. 1969.
____. Sem autor. Olly no MAM-RJ. In: *O Globo*. 9 ago. 1969a. MROW-G 64-B.
Olly. Manuscrito sem data (provavelmente 1985/6), MA-33.
Ostrower, Heinz. *Carta encaminhada para Werner por Heinz Ostrower*. 03 out. 1990. CO-62
PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil.* Rio de Janeiro: Editora Civilização, 1969. MROW-Li 08.
REINHEIMER, Werner. *Carta de Werner para Patricia Reinheimer.* 1 mar. 1992. CO-207.
REINHEIMER, Werner. *Carta de Werner para Betty White e Stephen Strauss.* 18 jan. 1988. CO-99.
REINHEIMER, Werner. *Fidelidade*, 1990 (?). MI-11.
REINHEIMER, Werner. *Geschichten und Anekdoten aus Brasilien. 1935 ging Werner REINHEIMER in das Land der Samba-Rhythmen Pforzheimer Zeitung*, 24 dez. 1983. MI-14/ MROW-G 67.
RODRIGUEZ, Carlos. Tejidos y tapices de Olly. *Exprime,* 25 nov. 1962. MROW-G-72.
WHITE, Betty. *Correspondência por e-mail com Patricia Reinheimer*, 27 dez. 2006. CO-102-B.
WHITE, Betty. *Carta de Werner para Betty e Steve*. 18 jan. 1988. CO-99.
VALLADARES, Clarival do Prado. Pintura - ternura. In: *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 26 fev. 1961. MROW-G 29.

9.2 Depoimentos/entrevistas/conversas

1. Abigail Pereira Nunes, 2014, 2015
2. Alaíde Pereira Nunes, 1998
3. Aline e Sérgio Campos Melo, 1998, 2015
4. Anna Bella Geiger, 2015

5. Anna Letycia Quadros, 1998
6. Betty White e Stephen Strauss, 2015
7. Clementina Duarte, 2015
8. Hilda de Azevedo Soares, 2013
9. Duda Cavalcanti, 2014
10. Edith Weitzfelder, 1998
11. Erika Hasenberg, 1998, 1999, 2015
12. Fayga Ostrower, 1998
13. Franco Terranova, 1998
14. Franz Krajcberg, 1999
15. Frederico Morais, 1998, 2015
16. Geneviève Boghici, 2015
17. Geny Marcondes, 1998
18. Gerhardt Brändle, 2015
19. Heinz Pflug, 2015
20. Hetty Goldberg, 2015
21. Hilda Soares, 2014
22. Ira e Heinz S., 2015
23. Ivone Vieira Reinheimer, 1998, 2014, 2015
24. Jonas Bergamini, 2018
25. Liane Monteiro, 2014
26. Lídice Meireles, 2015
27. Lourdes e Rui Mello, 1998
28. Márcia Barroso do Amaral, 2015
29. Márcia Rodrigues, 2014
30. Maria Inês de Almeida, 1998
31. Maria Luiza Leão, 1998
32. Marília Rodrigues, 1998
33. Mela Pflug, 1998, 2015
34. Miriam Mamber, 1999
35. Nedra Westwater, 2015
36. Noemi e Carlos Acselrad, 2015
37. Noni Ostrower, 2018
38. Paola Terranova, 1998, 2017, 2018
39. René Renato Reinheimer, 1998, 2014, 2015
40. Roberto Padilha, 2014
41. Rudolf e Josefina Rothgieser, 1998
42. Sonia Guistino, 2013

9.3 Referências dos posfácios

AFINIDADES de paginação. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 1, Capa, 20 ago. 1959.
AMARAL, Aracy A.; BELLUZO, Ana Maria M. (Org.). *Projeto construtivo na arte:* 1950-1962. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Guerra e Paz. Casa Grande e Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30.* Tese de doutoramento, UFRJ - PPGAS/MN, 1994.
BARRETO, Cristiana. Do teso marajoara ao sambódromo: agência e resistência de objetos arqueológicos da Amazônia. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi – *Ciências Humanas* v. 15, n. 3, 2020. Dis-

ponível em: https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/HBQsPWr84T5p9kkVkjZDK5M/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 31 out. 2021.
BECKER, Howard S. *Mundos da arte.* Trad. Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Identidade e Etnia. Construção da pessoa e resistência cultural.* São Paulo: Brasiliense, 1986.
BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo:* vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
BUENO, Maria Lucia. *Arte e cultura na modernidade-mundo. Sociologia da cultura e da arte (Ensaios).* Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2021.
BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no Brasil:* modernidade, campo artístico e mercado (de 1917 a 1964). 1990. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de SP, 1990.
BUENO, Ricardo. *Alma brasileira.* Porto Alegre: Usina Projetos Culturais/Quattro Projetos, 2014.
CLIFFORD, James. Collections In: CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture. Massachussetts:* Harvard University Press, 1996.
CORRÊA, Clecius Campos. *Agente da Modernização:* A imprensa brasileira pelas mãos de Amilcar de Castro. Palíndromo, Florianópolis, v. 12, n. 27, p. 167-183, 2020.
CORRÊA, Clecius Campos. *Agentes da modernização: os artistas plásticos e suas atuações na arte, na moda e na imprensa brasileira dos anos 1950 e 1960*. 2016. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens) - Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016.
CORRÊA, Clecius Campos. *Moda no museu:* os vestidos-objeto de Olly Reinheimer no MAM-RJ (1969). dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 12, n. 27, p. 165–192, 2019.
DIMITROV, Eduardo. *Vicente do Rego Monteiro:* De expoente modernista a integralista esquecido. Novos estud. CEBRAP (103), nov. 2015. Disponível em: https://www.scielo.br/j/nec/a/D998ZRTnYqwhNGwXrPHHn5d/?lang=pt. Acesso em 31 out. 2021.
DURAN, Maria Raquel da Cruz. *Padrões que conectam:* o Godidigo e as redes de socialidade Kadiwéu. 386. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
ESCOBAR, Tício. *El mito del arte y el mito del pueblo.* Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2008.
GODOY, Patrícia Bueno. Theodoro Braga e a obra de nacionalização da arte brasileira. *Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas* [Recurso eletrônico]. Rio de Janeiro: ANPAP, 2012. p. 1479-1491. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio8/patricia_godoy.pdf. Acesso em: 3 nov. 2021.
GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Arte indígena como conexão. In: TERENA, Naine et al (orgs.). *Vêxoa (Nós sabemos).* [catálogo]. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2020.
GOLDSTEIN, Ilana. Arte, artesanato e arte popular: fronteiras movediças. In: HIKIJI, *Rose Satiko Gitirana;* SILVA, Adriana de Oliveira. Bixiga em artes e ofícios. São Paulo: Edusp, 2014, pp. pp. 223-257.
HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais.* Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2003.
HEINICH, Nathalie. Invisibilisation de la pensée des femmes, *Publictionnaire,* fevereiro de 2020. Disponível em: http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/invisibilisation-de-la-pensee-des-femmes.
HEINICH, Nathalie. *Ce que le militantisme fait à la recherche*. Gallimard-Tracts, 2021
HEINICH, Nathalie. *La Maison qui soigne.* edições Thierry Marchaisse, 2020a
HEINICH, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain.* Paris: Éditions de Minuit, 1998.
HEINICH, Nathalie. *Oser Universalisme.* Le Bord de l'eau, 2021a
HEINICH, Nathalie. *Une histoire de France.* Les Impressions nouvelles editions, 2018.
HOBSBAWM, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

INGOLD, Tim. *Estar vivo. Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição.* Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2015.
INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Jayme Maurício: perfil.* Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/jayme-mauricio>. Acesso em: 7 jun. 2016.
LÉVI-STRAUSS, Claude. *L'identité. Séminaire interdisciplinaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, professeur au Collège de France.* Paris: PUF, 1977.
MACHADO, Rosinha Serzadello. Vamos falar de mulheres?.... *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 5, 5º Caderno, 18 maio 1958.
MALHEIRO, Leticia Epiphanio. *Grafismos ameríndios e moda contemporânea no Brasil: estudos de caso. Trabalho de conclusão de curso* (Bacharelado em História da Arte). Guarulhos: Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, 2016.
MARTIUS, Carl Friedrich Phillip von. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 6 (24), jan. 1845, pp. 389-411.
MATESCO, Viviane. *História da arte e museologia – a experiência com o acervo Banerj. VII - Encontro de História da Arte*. Unicamp, 2011.
MAURÍCIO, Jayme. Pintura japonesa, pintura brasileira e pintura em tecidos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 1, 2º Caderno, 27 maio 1960.
MICELI, Sérgio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira, 1920-40.* Cia das Letras, São Paulo, 1996.
____. *Nacional estrangeiro. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
MORAIS, Frederico. Tempos de Guerra. Hotel Internacional, Pensão Mauá. Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro. *Catálogo de Exposição da Galeria de arte Banerj,* mar./abr. 1986.
NOVAES, Marina. As sandálias da polêmica. *El País*. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/02/13/politica/1423839248_331372.html>. Acesso em: 21 jan. 2021.
ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira.* São Paulo: Brasiliense, 1988.
PASCOAL, Paola. *Theodoro Braga e as proposições para uma arte brasileira.* 19&20, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 1, jan./jun. 2013. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/tb_pp.htm. Acesso em: 31 out. 21.
PEREIRA, Amanda Reis Tavares. *A etnografia poética de Correia Dias:* um passeio pela tradição indígena de sua piscina mítica. 19&20, Rio de Janeiro, n. 1, jan./jun. 2015. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/uah1/artp.htm. Acesso em: 31 out. 2021.
PERRY, Gill. O primitivismo e o "moderno" In: HARRISON, Charles et al. *Primitivismo, Cubismo e Abstração*: começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *Moda e revolução nos anos 1960*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.
REINHEIMER, Patricia. *O universo de Olly, cores, formas e texturas:* vida e obra de uma artista múltipla. Monografia (Licenciatura em Educação Artística). Rio de Janeiro: Faculdades Integradas Bennett, 1999.
SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: reflexões sobre a construção da figura pública do monarca tropical D. Pedro II.* São Paulo: Cia das Letras, 1998.
SQUEFF, Letícia. Paris sob o olho selvagem: Quelques visages de Paris, de Vicente do Rego Monteiro. In: MIYOSHI, Alex (Org.). *O Selvagem e o civilizado nas artes, fotografia e literatura do Brasil.* Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Unicamp, 2010.
STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx:* roupas, memória, dor. Trad. Tomaz Tadeu. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
STOLARSKI, André. *Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil:* depoimentos sobre o design visual brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
TERENA, Naine. Arte Ativista. *Zum* n. 19. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2020.

Impresso em abril de 2023

PATRICIA REINHEIMER

Conviveu e experimentou arte ao longo de sua vida. Sabendo disso, é mais fácil entender sua transição entre a graduação em Educação Artística (1999) e o mestrado e doutorado em Antropologia Social (2002 e 2008). Como na experiência estética, a construção de seu tema de pesquisa não é um ponto de chegada de operações mentais. O livro ganha alguma tensão quando, em vez de registrar ou representar seus assuntos, muitas vezes ela "evoca" memórias e sentimentos. Como tal, sua relação com o assunto se manifesta tanto em suas dimensões de conhecimento racional quanto de envolvimento sensível.

Ao ler a contracapa da edição em inglês, pensei que você tivesse me pedido este texto por causa da história autobiográfica que publiquei em 2018: uma história de minhas famílias, paterna e materna, judeus expulsos da Ucrânia pelos pogroms, exilados (na Argélia e depois Marselha), e também a construção da memória. Eu poderia ter assinado o que você escreveu: "A lembrança histórica é uma forma de religar a consciência do indivíduo de si mesmo como único e incomparável ao encadeamento das gerações e aos grupos sociais aos quais pertence". Mas não: você me disse que não sabia da existência deste livro e que me convidou por outros motivos. Ao te ler compreendi que grande parte dos problemas que tratei como socióloga estão presentes no teu livro. Isso torna o subtítulo do livro ainda mais estranho para mim: claro que entendo o porquê da "modernidade rústica", mas por que "raça, classe e gênero", se o projeto de pesquisa a partir do qual o livro que surgiu foi intitulado "Olly e Werner Reinheimer: moda, arte e política. Do arquivo pessoal ao patrimônio nacional"? Por isso, continuo a lamentar a infeliz escolha deste subtítulo. Felizmente, seu livro é infinitamente mais rico e inteligente do que sugere este subtítulo sedutor, o que o faz começar de uma forma muito desanimadora enquanto termina tão bem, com esta magnífica frase final: "Nessa busca de velhos laços, também fiz novos. É assim que o futuro está contido no passado, tendo o presente como dádiva." (p. 343). Então isso é o que vou guardar para lembrar a riqueza e a sutileza desse presente que você deu a Olly e a todos nós.

NATHALIE HEINICH

ISBN 978-65-5412-172-9

FAPERJ
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

CAPES